

Josep Lluís Martos
(coordinador y editor)

*Del impreso al manuscrito
en los cancioneros*



Alcalá de Henares
2011

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Con el apoyo del proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología:
Plataforma Cervantes (FFI2009-11483)

Con el apoyo del proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación:
Del impreso al manuscrito: hacia un canon de transmisión del cancionero
medieval (FFI2008-04486)

Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos
c/ San Juan, s/n
28801 Alcalá de Henares (Madrid)
Teléf: 91 883 13 50 Fax: 91 883 12 16
<http://www.centroestudioscervantinos.es>

© de los textos: sus autores
© Centro de Estudios Cervantinos 2011

Maquetación y diseño de la cubierta: Héctor H. Gassó
Impresión: Ulzama Digital

I.S.B.N.: 978-84-96408-80-7
Depósito Legal: NA-3468-2010

Impreso en España/Printed in Spain

Índice

JOSEP LLUÍS MARTOS

| | |
|--------------------|---|
| Introducción | 9 |
|--------------------|---|

JOSEP LLUÍS MARTOS

| | |
|--|----|
| La copia completa y la restauración parcial: los cancioneros impresos de Ausiàs March en los manuscritos | 13 |
|--|----|

MANUEL MORENO

| | |
|---|----|
| Pliegos sueltos poéticos en cancioneros manuscritos: el <i>Cancionero Capítular de la Colombina</i> (SV2) | 47 |
|---|----|

MARÍA JESÚS DÍEZ GARRETAS

| | |
|---|----|
| El cancionero ML1, copia manuscrita de un impreso: las <i>Coplas de vita Christi</i> de fray Íñigo de Mendoza | 73 |
|---|----|

MANUEL MORENO

| | |
|--|-----|
| La imprenta en el cancionero manuscrito de Rennert (LB1) | 113 |
|--|-----|

MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS

| | |
|--|-----|
| De los impresos al cancionero <i>E</i> de Ausiàs March | 171 |
|--|-----|

CARMEN PARRILLA

| | |
|--|-----|
| De copias decimonónicas de cancionero y el <i>Cancionero general</i> (1511) de la Biblioteca Universitaria de Santiago. Expurgos y restauración | 187 |
|--|-----|

JOSEP LLUÍS MARTOS

| | |
|--|-----|
| Hacia un canon de transmisión textual del cancionero medieval: del impreso al manuscrito | 207 |
|--|-----|

La copia completa y la restauración parcial: los cancioneros impresos de Ausiàs March en los manuscritos¹

Josep Lluís Martos
Universitat d'Alacant

Si tenemos en cuenta que la obra de Ausiàs March se conserva hasta en trece recopilaciones práctica o totalmente monográficas, podemos tener una idea de las posibilidades que tiene su tradición textual para ilustrar toda una casuística en cuanto a los mecanismos de transmisión del cancionero medieval, como microcosmos que preanuncia cánones de copia y edición de los textos poéticos.² Tal complejidad y cantidad de testimonios demuestran la vitalidad de March tanto en el siglo XV, como en el XVI, más aun si contamos los muchísimos códices o cuadernos que contenían su poesía y que hoy están perdidos, de algunos de los cuales tenemos noticia.³ Esta variedad de transmisión, sin embargo, provoca una multiplicidad de testimonios que se van alejando de los textos originales, dando lugar a tradiciones tardías de una cierta riqueza, pero que no siempre responden al texto original. La vía filológica de que nos habla Eulàlia Duran (1997: 98-101) en cuanto a las aproximaciones quinientistas a los versos de este poeta, genera copistas, impresores y lectores que corrigen los testimonios, de manera que su intervencionismo cohabita con lecciones singulares que podrían provenir de manuscritos tempranos, hoy perdidos. Es el caso de una de las fuentes del cancionero *E*, cuyas variantes únicas se deben en muchas ocasiones al criterio filológico de su recopilador, pero en otros momentos es evidente que depende de un antígrafo hoy desconocido, del que extrae estrofas completas. Lluís Carròs de

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto *Del impreso al manuscrito: hacia un canon de transmisión del cancionero medieval*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2008-04486), del cual soy investigador principal.

2. «Prescindiendo de aquellos que por su parvedad no merecen el nombre de *Cancionero*, sólo creemos que han llegado a nuestros días compilaciones de cuatro poetas del siglo XV: Gómez Manrique, Marqués de Santillana, Juan Álvarez Gato y Fernando de la Torre» (Rodríguez-Moñino 1958: 10). Se conservan dieciocho cancioneros que recogen la poesía de Ausiàs March durante los siglos XV y XVI —diecinueve si consideramos el *Còdex de Cambridge* (Martos 1999, 2005a, 2008), que contiene el único testimonio manuscrito del poema 126 de March. De éstos, trece se consideran cancioneros monográficos de este autor —ocho manuscritos y cinco impresos—, lo que contrasta con las cifras de la literatura castellana. Con esta cantidad de testimonios, hay que focalizar el potencial que ofrece la transmisión textual de la obra de March para entender, en primer lugar, la gestación de su cancionero tal y como hoy lo conocemos y, en segundo lugar, los datos que se nos ofrece para un intento de sistematización del complejo proceso de composición de un cancionero tanto manuscrito, como impreso.

3. Pienso, por ejemplo, en los testimonios perdidos en el incendio de la Real Biblioteca de El Escorial de 1671, que recoge Julián Zarco Cuevas (1932), bajo los ítems 230, 231 y 232. «Aquests apareixen en l'*Index Alphabeticus* de la biblioteca (H-1-5), obra realitzada abans de 1615» (Archer 1997: 20, nota 27).

Vilaragut, el noble valenciano que encargó a Jeroni Figueres la copia de este cancionero, define el origen de estas prácticas e intereses en su prólogo:

tenir verdadera y original scripció de les obres de aquell, havent legit, vist y reconegut molts llibres antichs scrits de mà per los contemporals ab lo dit auctor, verifficant y comprobant los uns ab los altres y ab les dos impresions fetes en Barcelona per manament de l'il·lustre admirant de Nàpols, don Ferrando de Cardona [...] vistes les errors e inadvertències dels impressors, les quals corrompen la escriptura y sentències de les dites obres [...] perquè de tal auctor restàs [...] verdadera scriptió [...] recol·ligint ab tot compliment les sues excel·lents y mel·líflues obres (Escartí 1997: 289).

Se busca, por lo tanto, la «verdadera scriptió» de las poesías de Ausiàs March —cuya pureza ha quedado depauperada a lo largo de las décadas— y lo hace «recol·ligint ab tot compliment les sues excel·lents y mel·líflues obres» de «molts llibres antichs scrits de mà per los contemporals ab lo dit auctor, verifficant y comprobant los uns ab los altres y ab les dos impresions fetes en Barcelona per manament de l'il·lustre admirant de Nàpols». Este eclecticismo caracteriza buena parte de los cancioneros de March, sobre todo los tardíos, como ya nos advirtió Amadeu Pagès: «Però alguns, sobre tot els del XVI.^{en} segle, són obres eclectiques per a les quals han sigut posats a contribució·ls manuscrits més antics y adhuc les primeres edicions. Serà, doncs, util determinar la naturalesa y l'importancia d'aquests manlleus» (1912-1914, I: 118). El cancionero *E* es un caso excepcional, pues su eclecticismo llega a entremezclar tradiciones en un mismo poema, dificultando, así, el seguimiento de sus fuentes (Martos en prensa a).

También las ediciones son un caso aparte, aunque emblemático, que ilustra tal promiscuidad de referentes: «Les cinc edicions del XVI.^{en} segle estan en el mateix cas. Adhuc quan es possible lligar-les a un manuscrit o a una edició constituent, per dir-ho així, llur prototip, ofereixen variants que no provenen pas solament dels editors mateixos, sinó també dels manuscrits y dels impresos anteriors» (Pagès 1912-1914, I: 118). Digo que es emblemático no sólo por la cantidad de fuentes manuscritas e impresas, sino por el intervencionismo que se produce en el taller de imprenta, tanto en lecciones concretas, como en la estructura de algunos poemas, modificada por error o, incluso, por criterios tan poco literarios como la distribución de los textos en las formas. Esto lo sabía bien Lluís Carròs de Vilaragut y, por eso, nos advierte de los peligros de la imprenta: «vistes les errors e inadvertències dels impressors, les quals corrompen la escriptura y sentències de les dites obres».

El eclecticismo quinientista en la transmisión textual de la poesía de March es extensivo a la transmisión del cancionero hispánico general y lo son, asimismo, los procesos relacionados con la imprenta: desde la relativa manipulación del original por distintos motivos, hasta el uso de los cancioneros impresos para la confección de nuevas copias manuscritas. Esto último es lo que nos interesa como objeto central de este trabajo: el uso de la tradición impresa como referente para manuscritos posteriores, que no sólo hemos de reconocer para evitar confusiones genealógicas de los testimonios, sino para valorar la cantidad y calidad de algunas variantes. Además, esta investigación establecerá los diferentes mecanismos de aparición del impreso en los nuevos manuscritos, que van desde la copia completa de las ediciones, hasta las restauraciones parciales de un cancionero global de March.⁴ En estos apartados

4. En algunos casos dando lugar incluso a una incipiente colación filológica de variantes.

divido los epígrafes del trabajo, que, en definitiva, es un punto de partida panorámico para buena parte de los análisis concretos que se desarrollan a lo largo de este volumen monográfico.

LAS COPIAS DE CANCIONEROS COMPLETOS DE AUSIÀS MARCH

Aunque es evidente la importancia del cancionero *H*, como testimonio antiguo de la poesía de Ausiàs March, Jaume Torró (2009) lo ha estudiado y revalorizado recientemente en un espléndido trabajo, cuyas principales conclusiones⁵ son, por un lado, que «segurament és la compilació més antiga de la poesia de March, i podem datar-lo en l'any 1461 i abans de juliol de 1462» (2009: 380) y, por otro lado, que:

És l'únic en català, que conservem, del segle XV copiat amb tècniques pròpies de taller, que podem resumir en la regularitat de la caixa d'escriptura i de la lletra, espaiats generosos, grans marges i una mateixa decoració i il·luminació. Però més important que això és l'ofici del copista de sotmetre a una impaginació regular i uniforme una gran varietat de textos escrits en metre. En efecte, la factura el separa i el distingeix clarament dels altres cançoners catalans de la segona meitat del segle XV, i doncs pot ensenyar-nos com es copiava i s'ordenava el material amb criteris professionals (2009: 383).

Por lo tanto, «el copista no tenia al davant un cançoner amorós d'Ausiàs March perfectament impaginat, sinó quaderns d'impaginació desigual» (Torró 2009: 397), de manera que el cancionero *H* no es copia de un antígrafo completo, sino de materiales diversos. Sin embargo, la mayoría de los manuscritos marquianos tardíos, ya desde el paso del siglo XV al XVI y, sobre todo, los más recientes, parten de un antígrafo amplio, que bien se copia completo, o bien sirve para seleccionar materiales que faltan en la nueva recopilación. De esta manera, buena parte de los cancioneros de Ausiàs March —porque la mayoría son tardíos— tienen un núcleo que copia otro cancionero o, incluso, se trata físicamente de una recopilación anterior, que se reutiliza y se completa con la adición de nuevos cuadernos proveniente de la copia de otros materiales.

Esto es lo que ocurre en el cancionero *G*, en el cual el subcancionero *G'* se forma con materiales antiguos arrancados directamente de dos secciones de una gran antología miscelánea, que pasan a formar un nuevo cancionero con la adición de cuadernos que dan lugar a *G*² y que provienen de dos antígrafos amplios, que no se copian completos, sino que sirven de fuente de donde extraer los textos que faltan en *G'* (Martos 2003). Este cancionero ilustra, por su complejidad, buena parte del proceso y técnicas de recopilación de la poesía de March en el siglo XVI, ya que encontramos en él hasta cuatro fuentes, con un grado diferente de utilización. *G'* es muy cercano al cancionero *F*, que, más allá de adiciones, reorganizaciones y modificaciones parciales es, en esencia, una copia completa de su antígrafo. De momento y a falta de un estudio sistemático de ambos cancioneros, no tengo tan claro como Pagès, sin embargo, el orden cronológico de la copia: «*F* y *G'* són clarament emparentats fins al punt que s podria quasi considerar *G'* com la copia de *F*» (Pagès 1912-1914, I: 128). En cualquier caso, entre ambos hay, al menos y probablemente, una copia intermedia, si no se trata de dos cancioneros provinientes de un mismo original, con diferentes intervenciones añadidas.

5. Hay otras, pero son las que más interesan para la investigación que desarrollo aquí.

Los nuevos materiales de *G* provienen de otras fuentes, la principal de las cuales enlaza claramente con la tradición derivada del cancionero *H*, que debió de producir bastantes copias, algunas en su totalidad —aunque no siempre idénticas— y otras de carácter parcial, completadas en bastantes casos con nuevos materiales. Parte de esa tradición llega a *G*², como he demostrado recientemente, a pesar de que Robert Archer no contempla esta filiación en su *stemma codicum* (Martos en prensa a).⁶ De esta fuente extraen los copistas de *G*² (Martos 2009 y en prensa b) los materiales que no se encuentran en *G*¹, salvo errores de duplicación que dejan huellas sobre el proceso de formación de este cancionero (Martos 2009). Aun así, el responsable de *G* no está satisfecho y comprueba en otra recopilación nuevas ausencias, que dan lugar a la transcripción de los poemas finales del código (Martos en prensa c), aunque de este antígrafo hablaré más adelante. Finalmente, las composiciones 101 y 74 han sido extraídas de una fuente menor, que las recogía aisladas, en una estrategia también habitual de este proceso de restauración, como veremos en otro apartado del trabajo. El cancionero *G* es, por lo tanto, muestra evidente y compleja del eclecticismo de tradiciones en la transmisión textual del cancionero de Ausiàs March en el siglo XVI.

En buena medida, muchos de los cancioneros hoy conservados son transcripciones completas de un antígrafo, más allá de intervenciones puntuales durante el proceso de copia. Sin embargo, no adquieren esta categoría para la crítica actual porque su fuente está hoy perdida, pero hay indicios que lo demuestran, como ocurre con el cancionero *K*: «És probable que *K* sigui en gran mesura la còpia d'un exemplar concret i no un intent de fer un recull de l'obra de March a base de diversos testimonis com suggereix el fet que *B*, copiat un any abans, conté 15 poemes més que *K*, sense que Vilasaló es molestés per copiar-los en el nou còdex» (Archer 1997: 19). Sí que conservamos, sin embargo, la fuente de otros, como los cancioneros *C* e *I*, considerados como *codices descripti* unánimemente por la crítica.

Desde Amadeu Pagès se ha reconocido el cancionero *I* como un *codex descriptus* de *J*: «N'hi ha prou amb comparar un instant la descripció precedent amb la que ja hem donat del manuscrit *A*, per convèncers que'l manuscrit *I* no es més que una copia del *Cançoner de París*» (1912-1914, I: 47). Massó i Torrents, sin embargo, no lo acepta en su *Bibliografia dels antichs poetes catalans* y se simplifica mucho esta relación en su

6. Y esto a pesar de las críticas —fundamentadas, por otro lado— de Archer a la filiación propuesta por Pagès para los diferentes testimonios de March: «Algunes de les relacions entre testimonis que Pagès descriu són innegables, però n'hi ha d'altres que semblen haver-se interpretat erròniament o ser simplement falses, i convé tornar a examinar-les. No creiem que sigui útil analitzar els arguments de Pagès amb tot detall, cosa que hem fet en relació amb *FN* en un estudi del ms. *N*, on es demostra que més d'una vegada l'argumentació en *Obres* no resisteix un examen atent» (Archer 1997: 23); «Diferim del procediment seguit per Pagès en les conclusions —sempre provisionals fins que no es realitzi un estudi complet dels cançoners— sobre la relació entre algunes de les fonts, i en la pràctica de l'esmena, ja que en el text base només hi hem esmentat els errors evidents i aquelles lliçons singulars que són clarament trivialitats» (Archer 1997: 35). Es cierto que el estudio de Archer avanza respecto al de Pagès, pero también lo es que, sin entrar en la transcripción de las variantes concretas de cada poema, el *stemma codicum* propuesto por el crítico inglés, por un lado y usando sus palabras, «no resisteix un examen atent», por lo que, por otro lado, «les conclusions —sempre provisionals fins que no es realitzi un estudi complet dels cançoners—» continúan siéndolo —en este caso, también las suyas— y demandan todavía un estudio sistemático de todos y cada uno de los cancioneros, y de todos y cada uno de los poemas.

Repertori de l'antiga literatura catalana.⁷ Los siguientes editores de las poesías de Ausiàs March siguen claramente a Amadeu Pagès en esta caracterización de *I*: Bohigas reconoce ya en 1952 que «reproduëix amb petites diferències el ms. A» (2000²: 68) y Robert Archer dice que es «còpia de A, amb canvis que afavoreixen la presentació dels poemes de March» (1997: 18). Por esta razón, Pagès advirtió que no era productivo considerar las variantes de este *codex descriptus* para su edición ni incluirlas en su aparato crítico, cuya tradición quedaba suficientemente reflejada en A: «El text de *I*, doncs, no ofereix més que una senzilla reproducció del *Cançoner* de París y deixarem de mencionar-ne les variants perquè's confonen sempre amb les de A» (1912-1914, I: 48). Robert Archer es, por lo tanto, el único editor que ha establecido las variantes de este cancionero, aunque relegadas a un aparato crítico secundario, por las mismas razones aducidas por Pagès para no hacer la colación completa de este testimonio.⁸

El cancionero *I* es, sin duda, el *codex descriptus* marquiano que más atención ha recibido por parte de la crítica, a pesar de su más que relativo interés para el establecimiento del texto crítico de las poesías de Ausiàs. La casualidad ha querido que las investigaciones particulares de Jaume Auferil y de Vicenç Beltran desembocaran en una aproximación a este códice, cuyo interés sí que es indudable para un estudio general de la transmisión de la poesía de cancionero en el siglo XV, que no olvidemos que es el objetivo central sobre el que se concibe este trabajo y el proyecto de investigación que lo enmarca. Jaume Auferil ha estudiado este cancionero a raíz de sus ediciones críticas de la obra de Francesc Ferrer (1989: 56-58) y de Antoni Vallmanya (2007: 132-145), mientras que Vicenç Beltran lo ha hecho desde su interés por el complejo cancionero marquiano A (2006: 126-144). «No podem pas quedar amb la idea que K és un cançoner calcat de J, per bé que evidentment n'és còpia» (Auferil 2007: 133),⁹ aunque no entraré ahora a clasificar las coincidencias y divergencias entre *I* y su antígrafo, porque ya desde Amadeu Pagès (1912-1914, I: 45-48) se han ido estableciendo y a las cuales Auferil ha añadido, fundamentalmente, un error de copia en unas poesías de Joan Berenguer de Masdovelles (2007: 132-133) y la adición del poema de Vallmanya «Junct és lo temps fer de ma dolor crida» (2007: 135-142). Sobre todo, no es necesario incidir en el tema desde el profundo tratamiento que hizo de éste Vicenç Beltran, tanto en su estudio codicológico, de una cierta complejidad física (2006: 126-131), como en la minuciosa y extensa descripción del proceso de reordenamiento de materiales que sufre el cancionero *I* respecto de A (2006: 131-144).

Para este trabajo, sin embargo, sí que me parece interesante recoger las principales conclusiones de esta catalogación de semblanzas y divergencias, así como las razones de la copia, de la creación de un *codex descriptus*, algo, como vengo diciendo a lo

7. «Tot això ja fou advertit per Massó Torrents (1913-1914: 98), però en la descripció del cançoner s'expressa ambiguaument respecte a la relació dels dos còdexs i vol suposar que l'exemplar de K va ésser M, el *Cançoner dels Masdovelles* (1913-1914: 92). Al *Repertori* diu simplement que K «s'assembla a J» (1932: 15)» (Auferil 2007: 133).

8. «El segon apartat recull els errors evidents d'aquelles lliçons que no tenen altres variants en l'apartat principal, i les variants —errors— dels *codices descripti* C i I. Les variants de *CI* permeten observar la freqüència d'errors mecànics en copiar, d'un manuscrit a l'altre, un fet que cal tenir en compte en considerar les lliçons dels altres còdexs» (Archer 1997: 40).

9. Auferil sigue la nomenclatura de los cancioneros propuesta por Massó i Torrents (1913-1914 y 1932) y no las de Pagès (1912-1914), de manera que, cuando menciona *J* y *K*, se refiere a *A* e *I*, respectivamente.

largo del estudio, más habitual de lo que pudiera parecer a la vista de los testimonios conservados. Amadeu Pagès ya caracterizaba el cancionero *I* por la agrupación de las dos secciones originales de March, además de las dos coplas esparzas de los ff. 150^v y 157^v, en una serie única que abarca los ff. 23^v-79^v, «en el mateix ordre en tots dos manuscrits» (1912-1914, I: 47), que «obeeix a que'l copista de *I* se va esforçar d'ordenar millor els textos del *Cançoner* de París, sobre tot les obres que cita d'Auzias March» (1912-1914, I: 48), eliminando la única duplicación existente, del poema 83 (ff. 70^r y 183^v), que se transcribe en *I* a partir de su segunda aparición y suprimiendo, probablemente por error, otra esparza, la composición 82. No obstante, «a part les obres de Marc, només ordenà les de Joan Berenguer de Masdovelles i les d'Antoni Vallmanya, i, possiblement també, les de mossèn Avinyó, però aquestes han desaparegut quasi totes de *K*» (Auferil 2007: 133), porque, en realidad, «no pretenia fer una reestructuració total del cançoner primitiu, sinó tan sols un arranjament parcial» (Beltran 2006: 134).¹⁰

Las motivaciones de la copia completa del cancionero *A*, que reordena materiales y añade algún otro cercano, son útiles para sistematizar, a partir de los casos concretos, un canon de copia de antologías poéticas completas, que, a su vez, alimentará las conclusiones sobre los mecanismos y las necesidades para la transcripción manuscrita total o parcial de materiales impresos. Vicenç Beltran parte, para ello, de la identificación del copista del cancionero *I* con el mismo que se encargó de *A*.¹¹ Antoni Vallmanya, por lo tanto, pudo haber sido el responsable de esta copia¹² o, al menos, alguien muy cercano a él, una hipótesis que argumenta con solidez Vicenç Beltran:

Abans hem vist com el trio Fogassot-Vallmanya-Joan Berenguer de Masdovelles fou el nucli de la vida literària a la Barcelona de mitjan segle, i que tots tres mantingueren una magnífica relació; la seva amistat i els interessos del compilador explicaria la reunió de tots els poemes dels dos Masdovelles en un mateix lloc; la reorganització a la fi del manuscrit de l'obra de Vallmanya s'explica perfectament si el compilador era ell o alguna persona propera a ell, i la de March s'explica sola. És més: possiblement, la conveniència de resoldre la dispersió de la seva antologia a *J* fou un dels mòbils (i qui sap si el mòbil principal) de la reestructuració de *K* (2006: 141-142).

Tenemos que esperar hasta el siglo XIX para encontrar testimonio de otra copia completa de un cancionero manuscrito de March, dentro de la dinámica que se inicia ya en el siglo XVIII. Ilustrados y eruditos de estos siglos, ávidos de bibliofilia, se hacen con originales antiguos o, ante su incapacidad por conseguirlos, solicitan una copia de

10. «En aquest procés, va respectar la posició de poemes que havien estat inserits *a posteriori*, com les dues esparses; això permet sospitar que en realitat feia servir un mètode similar al del compilador de *J*: marcar el lloc on estaven els blocs de poemes que permetia reordenar i reproduir després cada secció en la posició escollida» (Beltran 2006: 134).

11. «Si hem de conservar, com sembla, la vinculació dels dos cançoners a la persona de Vallmanya, podríem suposar que va confeccionar *J* per encàrrec, i que, en tenir-lo acabat, va decidir fer-ne una còpia millorada per al seu ús personal, que seria *K*» (Beltran 2006: 141).

12. Jaume Auferil, sin embargo y a pesar de reconocer lo seductor de la propuesta, no acaba de aceptar la hipótesis de Vicenç Beltran: «Sempre he sentit que Antoni Vallmanya es trobava immers, d'alguna manera, entre aquests dos cançoners, i el fet que Beltran suggereixi que *K* pugui ser una còpia i reordenació fetes pel mateix Vallmanya resulta seductor, però per què l'ús d'un ajudant inepte i per què tanta pressa fins al punt de restar vistositat al cançoner fins a l'extrem d'arribar a la matusseria?» (Auferil 2007: 143).

éstos o bien la ejecutan ellos mismos. Una muestra bien temprana de ello es lo ocurrido, precisamente, alrededor del cancionero *I*, cuya suerte externa ilustra un episodio de la historia del libro y uno de estos mecanismos de transmisión codicológica, que triunfa desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XX: la copia manuscrita de originales medievales, reproduciendo casi exactamente incluso la ornamentación del antígrafo o la letra de molde de los impresos.

Desde principios de 1786, el cancionero marquiano *I* perteneció al erudito Josep de Vega i Sentmenat, que lo mandó reencuadernar y al cual se añadieron secciones de papel en blanco al principio y al final del código (Beltran 2006: 126). A partir de una carta de Sentmenat al valenciano Antoni Mayans i Siscar, fechada el 14 de enero de 1786, Vicenç Beltran reconstruye un episodio de la historia externa de este cancionero: «Hem de suposar que Mayans s'havia interessat per aquest manuscrit, ja que tres setmanes més tard, el 7 de febrer, li explicava que “yo procuro que sea mío el *Cancionero* de qui di aviso, pues sacar copia es más difícil por falta de copiante, i yo no tengo ocio. Quando se logre, procuraré asegurarme, para que Vm. le vea i traslade, pues, siendo mío, es común”» (2006: 130). El proceso empezó, por lo tanto, con el ofrecimiento de compra del cancionero *I* a Sentmenat poco antes del 14 de enero de 1786, fecha en que consulta por carta a su amigo Mayans respecto a su interés por tal adquisición, que no se había materializado aún el 7 de febrero. Sentmenat descartó su reproducción porque no tenía quién lo copiase y él renunciaba a hacer personalmente tal trabajo, pero parece que primó conseguir la reproducción a la compra del código original. Ofreció a su amigo Mayans la posibilidad de que él mismo lo viera y lo copiara para su uso personal, en cuanto lo tuviera en sus manos.

Este tipo de relaciones entre eruditos que intercambiaban sus códices para abastecer sus bibliotecas personales a través de copias manuscritas de los originales había llegado también a las colecciones públicas, cuyos directores se solicitaban mutuamente reproducciones de materiales a fin de completar sus fondos. Para esto, es muy interesante la carta que Manuel Moreno (en prensa) encontró al principio del cancionero MN12, fechada en Sevilla el 20 de enero de 1768. A partir de ella se concluye que el copista de MN2 (BNM, Ms. 2249) no fue Francisco de Santiago Palomares —como se proponía en la descripción de Beta—, sino el bibliotecario Diego Alexandro de Gálvez.¹³ La letra de los cancioneros MN2 y MN37 no es la misma, por lo que bien podría haber sido copiado por Palomares este último, pero la mano que transcribió MN2 es, sin embargo, la misma que la de MN12 e idéntica a la de la carta que incluye, firmada claramente por Diego Alexandro de Gálvez, director de la Biblioteca Colombina desde el 5 de septiembre de 1759,¹⁴ y dirigida a Juan Manuel de Santander —como

13. «Por las fechas podría ser, pero no por la letra: sólo hay que mirar la esmerada letra de Palomares para darse cuenta de la diferencia; con un simple cotejo de la letra utilizada a partir del f. 123 en MN37 nos daremos cuenta de la diferente mano usada en MN2. De la caligrafía de Palomares tenemos testimonio seguro en una carta autógrafa y firmada de su puño y letra en el ms. 11138 (con fecha de 23 de agosto de 1789). Nada tiene que ver esta letra con la que se usa en MN2. La de Palomares es una letra esmerada, un copista limpio y de una maestría inigualable, en este sentido la calidad y esmero de letra de MN37 dista mucho de la usada para copiar MN2. Posiblemente MN37 fue copiado por Palomares» (Moreno en prensa).

14. De hecho, «el propio manuscrito MN2 nos informa de algo sobre el copista, que sabe dónde está el original, pues en él deja constancia: (f. 1^o) ‘Está el Original en la Biblioteca de la Santa / Iglesia Patriarcal de Sevilla’» (Moreno en prensa).

se recoge en la parte inferior del vuelto de ésta—, que fue director de la Biblioteca Nacional desde 1751 a 1783, como documenta Moreno, de lo que concluye que se trata de un encargo entre bibliotecarios. No debió de ser el único trabajo solicitado, por lo que se deduce de la carta, y restan claras las intenciones del director de la Biblioteca Nacional, que busca completar su colección a partir de copias de materiales de otros fondos: «Inclusa remito a VS. essa Copia de Pero Guillen, que es de la misma mano y antigüedad que la Carta / de el mismo al Arzobispo Carrillo, que remiti a Vs en días pasados. No he tropezado otra cosa de las que Vs. *necesita para su Coleccion*; si el reconocimiento de Mss. de la Biblioteca la produxere, inmediatamente se copiara, y pasará a manos de Vs cuya vida conserve el Señor como le pido, y he menester». Aunque parece que es legado de Agustín Durán y entró a la Biblioteca Nacional en 1863,¹⁵ en realidad lo debió de hacer en 1768, a partir del encargo entre bibliotecarios descrito anteriormente. Si tenemos en cuenta que no había catálogo previo y que Agustín Durán fue director de la Biblioteca Nacional desde 1854 hasta 1861, poco antes de su muerte en 1862, pudo bien haber ocurrido que se encontrara mezclado entre los libros de Durán, por una casualidad aparentemente rocambolesca, pero más que probable, que Moreno reconstruye: tal vez lo sacó del fondo de la Biblioteca Nacional, para uso personal o para extraer su índice y, al enfermar y morir, hubiese quedado sin devolver y se entremezclara entre su legado, que, por otro lado, fue adquirido por el gobierno en 1863, con lo que volvió, de esta manera, al fondo al que perteneció originalmente.

En este contexto de copias de códices medievales y, en concreto, de cancioneros transcritos total o parcialmente, que comienza a mediados del siglo XVIII y que tiene su apogeo a principios de la segunda mitad del XIX (Campa Gutiérrez 2006), en este contexto de intercambio de solicitudes entre bibliotecarios con el fin de completar sus fondos —bien documentado por la carta que encontramos en MN12—, en este ambiente hay que localizar la copia decimonónica del cancionero *H* de Ausiàs March. El original se encuentra en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Zaragoza (Ms. 210) y la reproducción está en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia (Ms. 416), dos fondos que, por sus características, sin duda establecieron muchos lazos de colaboración. Esta copia tiene tal voluntad de fidelidad, que reproduce todo tipo de ornamentación, así como la distribución de materiales del original, que en algún caso se aglutinan por incorporaciones tardías de poemas.

A esta copia dedico un artículo específico en otro contexto (Martos en prensa d) y, aunque no se trata de un tema central de este trabajo, sí que me parece interesante avanzar algún dato, como la fecha propuesta en el *Catálogo de Manuscritos* de este fondo, así como la responsabilidad del jefe de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia en la transcripción y del rector en el encargo: «La presente copia del códice perteneciente al s. XV, que se custodia en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, fué hecha en el año 1872 por el jefe de la Biblioteca de la Universidad Valentina, D. José M^a Torres Belda, por encargo del Rector de la misma Sr. Pérez Pujol» (Gutiérrez del Caño 1913, I: 150).

15. «Es legado de la Biblioteca de Agustín Durán de 1863, hecho del que deja constancia el sello de la esquina inferior del f. 1r, donde se dice todo alrededor: 'Librería del Exmo. S. D. AG. Duran' y dentro del círculo se lee: 'Adquirida por el Gobierno en 1863'» (Moreno en prensa).

Hasta ahora, sin embargo, ninguna de estas copias completas de cancioneros de Ausiàs March tiene una relación directa con la imprenta, a diferencia de lo que ocurre con los cancioneros *C* y *D*. De este último, Pagès advirtió, guiado por la numeración que tenían «la major part de les poesies per medi de lletres de l'alfabet repetides varies vegades per a representar les xifres a partir de 20» (1912-1914, I: 23), que la edición *b* (Barcelona, Carles Amorós, 1543) es una copia ordenada para la imprenta de los materiales del manuscrito *D*¹⁶ y no al revés, un cancionero que copia materiales impresos:¹⁷

Aquesta numeració, que no correspon a l'ordre de les poesies del manuscrit, es, al contrari, idèntica a la de l'edició 1543 per a les primeres poesies, y la segueix de bastant aprop, en lo que pertoca a les demés, per a que se'n pugui concloure que l'ordre en el qual l'anotador les ha volgudes posar, es sensiblement el mateix que el de 1543. Aquestes indicacions ¿son anteriors o posteriors a l'edició de 1543? En altres termes: ¿es per a fer concordar el manuscrit amb l'imprès que s'hi ha recorregut, o no seria més aviat en vista de l'impressió del text de 1543? Aquesta segona opinió sembla la més vertadera, per la senzilla raó que, si la numeració del manuscrit hagués sigut feta després de la publicació de l'edició, seria més completa, més rigorosa i més conforme a l'ordre de 1543. Tot, fins el sistema adoptat per numerar les poesies, demostra que no s'ha de veure més que un senzill esboç, un treball preparatori y provisional destinat a servir de basa a la classificació den Carles Amorós en la seva primera edició (Pagès 1912-1914, I: 23).

Parece que el original llegó a estar, incluso, en los talleres del impresor, «posat a la vista, o millor entre les mans dels caixistes, com ens ho fan saber les nombroses citades y els signes posats per aquí per allà per dirigir la feina de composició» (Pagès 1912-1914, I: 24). A pesar de estos argumentos de Pagès y de otros que omito por incidir en la misma hipótesis, Robert Archer concluye en sentido contrario y hace dependiente el cancionero *D* del impreso de Amorós: «La correspondència entre *bc* (*c* és quasi idèntica a *b*) i la majoria de les correccions i notes marginals a *D* es deu a l'anotació del manuscrit davant l'edició, i no a l'inrevés com proposa Pagès» (Archer 1997: 15). Los argumentos que aduce son poco sostenibles, como el relativo al sistema de puntuación y separación de palabras¹⁸ o la ausencia de textos en el impreso,

16. «Altres fets ens permeten, fòra d'això, afirmar que el manuscrit *D* ha sigut utilitzat per l'editor de 1543. Totes les poesies impreses en 1543 se troben en *D*, lo que es un cas únic per a tots els manuscrits que ns queden de l'Auzias March, si n'exceptuen *C* y *E*, que li són manifestament posteriors. A més, els mots difícils són explicats al marge y en termes idèntics, tant a l'un com a l'altre text [...]. Algunes d'aquestes gloses han sigut deixades estar per l'editor, com *endurar per triumfar*; altres han sigut afegides. Altra semblança molt important: el primer copista havia quasi sempre escrit sense *h* la conjunció *e*, y *a*, tercera p. del verb *haber*. El segon, revisant l'obra del seu predecessor ha posat *h* davant la major part d'aquests mots, y: *s* llegeix avui, *he*, *ha*, en el manuscrit *D* y a la primera edició de Barcelona» (Pagès 1912-1914, I: 23-24).

17. A pesar de eso, también Pagès debió de dudar en un principio del sentido de la copia y del orden cronológico del manuscrito y del impreso, ya que, aunque unificó su discurso en el apartado dedicado al estudio del cancionero *D*, se le escapó una referencia contradictoria en la descripción de *M*: «Desde el folio 218 endavant se reconeix la segona mà que, al XVI.^m segle, va completar el manuscrit *D*, y el va millorar en vista de l'edició de 1543» (Pagès 1912-1914, I: 51).

18. «Això es veu sobretot en el fet que la mà correctora introdueix, en diversos llocs, i sovint amb prou dificultat, fins i tot la puntuació idiosincràtica de *bc*, un sistema de separar els mots amb comes llargues; en altres parts del manuscrit, però, no es molesta per introduir la puntuació, tot i que en l'edició *bc* aquesta sigui molt extensa» (Archer 1997: 15).

que sí que forman parte del manuscrito.¹⁹ A raíz de esta hipótesis, decide tener en cuenta para su edición las lecturas originales de *D*, puesto que considera las correcciones como copia del impreso *b*.²⁰ Esto evidencia lo importante del estudio codicológico para el establecimiento textual y cómo el análisis profundo de la transmisión es un paso previo y necesario para la correcta reflexión crítica, que lleva al establecimiento del texto editado, a su fijación.

Ante la disyuntiva en cuanto al sentido de la filiación entre *D* y *b*, Vicenç Beltran corrige a Pagès y se inclina por la teoría de Robert Archer, a partir del análisis paleográfico de las diferentes manos que aparecen en el manuscrito, de la numeración de los poemas y de la división en folios:

Una mà completament diversa és la que col·lacionà el manuscrit amb l'edició de 1543, que Pagès creia derivada d'aquest manuscrit. Aquesta mà feia servir una tinta molt feble i clara, de traç fi, pols vacil·lant i aspecte poc professional; de vegades les seves intervencions estan esborrades o mig esborrades. Pagès conjecturava que aquest manuscrit podria haver estat el model de l'edició de 1543: com ell diu, de vegades, sobre el manuscrit s'indica el canvi de pàgina a l'edició, altres, el canvi de quadern; de vegades, però no sistemàticament, aquesta mà anota amb una lletra la posició del poema en l'edició, d'altres, el número del quadern a l'imprès més una xifra àrabiga relativa a la pàgina dins el quadern. Hi ha numeracions de funció indeterminada, que no semblen coincidir amb l'imprès, com el «33» del foli xxir, al costat de *Callen aquells* o les lletres de l'abecedari repetides al començament de nombrosos poemes.

Hem de considerar que els manuscrits emprats pels caixistes quedaven força fets malbé per la brutícia dels tipus d'impremta i les ditades: Pagès descriu la seva presència, però avui són poc visibles; qui sap si una restauració del volum les va eliminar o les va fer menys perceptibles. A més, la numeració no és sistemàtica i l'ordenació dels poemes a l'edició, a partir d'una classificació temàtica, és diferent; compondre-la directament a partir del manuscrit, sobre aquelles marques, amb una nova estructura del volum, havia de ser impossible: si els poemes no estan en el mateix ordre, no podem saber on hauria caigut el canvi de pàgina (Beltran 2006: 156).

Sonia Garza Merino explicó la tipologia y función de estas marcas, así como la manera de contar el original de imprenta para distribuirlo en formas en un interesante trabajo de hace una década (2000), cuyos contenidos están en la base teórica del resolutivo artículo de Albert Lloret (2008). A pesar de las sugerencias directas de esta investigadora a Beltran,²¹ tenemos que esperar al estudio de Lloret para entender el significado de las marcas del cancionero *D*,²² que se trata sin lugar a dudas de un

19. «Segons el nostre parer, la tercera mà de les tres que parlàvem abans, és la que ha introduït les esmenes en el text. Aquesta és la mà que copia el CXXVII i el CXXVIII, poemes que no són en l'edició *b*, un fet que seria estrany si *D* fos un manuscrit "preparatori" de l'edició» (Archer 1997: 15).

20. «Les lliçons de *D* que donem en aquesta edició són, per tant, les originals; no hem indicat els canvis de la mà correctora excepte en el cas d'una edició anterior —*Obres i/o Poesies*—, que ha llegit *D* en la lliçó 'corregida' i, per tant, al nostre parer, de manera errònia» (Archer 1997: 15).

21. «A favor de Pagès he de dir que segons m'informa Sonia Garza Merino, que el va estudiar en la seva tesi de doctorat i el va tornar a revisar a petició meua, les marques que avui conserva són les corrents en els volums que es feien servir per a la impressió de les obres al segle XVI» (Beltran 2006: 156).

22. Aunque parece, por lo que indica Beltran, que fueron tratadas en la tesis doctoral de Sonia Garza, pero no he podido consultar el original.

original de imprenta: «Ciò dimostra, ancora una volta, insieme alle considerazioni svolte riguardo alla numerazione dei componimenti e alla stima delle pagine, che la copia d'editore non è una mera riproduzione dell'edizione ma un'importante istantanea dei differenti passaggi di un *work-in-progress*» (2008: 119). En paralelo a esta investigación, Maria Mercè López Casas (en prensa) aportó, fundamentalmente, una amplia reconstrucción del trabajo del corrector de imprenta, así como datos externos sobre el cancionero, entre los que destaca la relación entre la Casa de Medinaceli y la pertenencia previa del códice a Ferran Folch de Cardona.

El principal argumento de Robert Archer —la presencia de poemas en *D* que no llegan al impreso— es también fácilmente explicable: los responsables de la edición *b* de Ausiàs prefirieron no incluir los poemas 124, 125, 127 y 128, copiados con posterioridad, probablemente por salirse del canon habitual marquiano, algo lógico que comparto con Lloret (2008: 106, nota 8 y 109-110) y López Casas (en prensa), que los califican, respectivamente, como «eccentrics» o piezas de «circunstancias, que poco o nada tenían que ver con el conjunto de la poesía de Ausiàs March». ²³

El cancionero *D* no es, en definitiva, una copia de un impreso, sino el original de imprenta de la edición *b*, pero sí que parece tratarse —en buena parte tan sólo— de la transcripción de un antígrafo previo que había recolectado las obras de diversas fuentes, en la línea que he explicado anteriormente, completado después con otros textos: «la prima mano —che è anche la principale essendo quella che ha ricopiato la grande maggioranza del testo (ff. 1r-196v)— si è avvalsa di un antígrafo risultante da una precedente attività di compilazione» (Lloret 2008: 104).

El cancionero *C* es, por lo tanto, el único *codex descriptus* marquiano conservado que es transcripción completa de un impreso, ²⁴ de la edición *c*, también de Carles Amorós, salida de sus prensas barcelonenses en 1545. De hecho, la relación entre las ediciones *b* y *c* es tan sumamente cercana, que bien podría considerarse la segunda como una reproducción completa de la primera, en la línea del estudio que presento aquí, aunque no sería, efectivamente, una copia manuscrita, ni una réplica exacta, sobre todo teniendo en cuenta las diferencias de formato.

Más allá del trabajo de Pagès (1912-1914, I: 18-20) ²⁵ y de un artículo de Pere Ramírez i Molas (1981), sólo ha sido objeto de interés para los catálogos de la Real Biblio-

23. «Algo similar ha influido en la supresión del poema 12. Comentando su eliminación con el professor Josep Lluís Martos, recordó que es un poema en octosílabos y que en el manuscrito *F*, fol. XI^r, hay una nota marginal con letra del siglo XVI, que señala que el poema no es de Ausiàs March, lo que reafirma la hipótesis de que su peculiaridad métrica indujo a considerar que March no era su autor. Con mayor motivo podían haber pensado que el 127 y 128, los únicos no estróficos, no eran del poeta valenciano» (López Casas en prensa). Debió de ser ésta la razón para no incorporar este poema octosilábico a la edición de 1543, a pesar de las dudas de Lloret: «Meno chiare le ragioni dell'esclusione del carme 12» (2008: 110).

24. Amadeu Pagès (1912-1914, I: 18) fue el primero en advertir que era una copia manuscrita del cancionero impreso *c*.

25. Pagès, sin embargo, no lo tuvo en cuenta para su estudio genealógico de los cancioneros marquianos, ni tampoco consideró las variantes de éste para su edición crítica: «Primer que tot, resulta de la descripció que havem donat als manuscrits *C* i *I*, que són copiats, l'un de *c* i l'altre de *A*» (Pagès 1912-1914, I: 118). Tampoco lo hizo Bohigas (2000²), dada su dependencia de la edición del crítico rosellonés, aunque sí consideró sus variantes Robert Archer, en un aparato complementario, a pesar de que admite que «la seva utilitat es limita a l'aspecte que acabem d'assenyalar i a donar-nos, d'una manera completament fortuïta, la solució d'un problema textual al CXI, v. 37, davant un escàs nombre de testimonis» (1997: 40, nota 56).

teca de El Escorial (Castañeda y Alcover 1916: 3-6 y Zarco Cuevas 1932: 46-47) y para otros más específicos de la literatura catalana, como los de Jaume Massó i Torrents (1913-1914: 170-172 y 1932: 20) y Biteca.²⁶ No obstante, se trata de un códice de un interés particular no sólo como ilustración de un episodio y técnicas de transmisión de la historia del libro, sino que también nos aporta datos sobre la difusión de Ausiàs March en el siglo XVI, más allá de nuestras fronteras. Hemos de tener en cuenta, además, que parece ser el original utilizado como base para la versión latina de Vicente Mariner (Coronel Ramos 1997), o alguno muy parecido (Ramírez i Molas 1981), que bien fue copia de éste, bien fue otra reproducción de este mismo impreso.²⁷ Por todas estas razones, he dedicado una amplia sección de un libro reciente (Martos en prensa e) a este cancionero, por lo que remito a él y aquí me limitaré a señalar algunas de las conclusiones que considero interesantes para esta catalogación y estudio general de la relación de los manuscritos marquianos con la imprenta.

En un ambiente de intelectuales de origen catalán afincados en Italia y con un cierto desarraigo lingüístico, aunque con intereses más o menos nostálgicos por su cultura, se copió el cancionero C, a través de alguna de las tantas ediciones que debieron de correr por Italia, en los contextos próximos —no física, sino intelectualmente— a su mismísimo patrocinador, Folch de Cardona. No sabemos a ciencia cierta si fue Pere Turró el copista de este *codex descriptus*, pero es verdad que responde perfectamente al perfil que deja entrever su tipología de variantes (Martos en prensa e). Quien encargó la copia manuscrita escurialense,²⁸ lo hizo para un uso personal y le era suficiente con ello, por la dificultad para conseguir un ejemplar desde Italia en fechas tan cercanas a su impresión, probablemente uno o dos años después. Si alguno de sus contactos tuvo también la edición de 1543, no lo sabemos, pero es lógico que se hubiese inclinado por la más tardía, que se suponía que habría corregido errores o, al menos, que habría introducido algunas pretendidas mejoras lingüísticas y que sistematizó en una tabla inicial el glosario de vocablos oscuros. Aunque el uso personal del nuevo códice justificaba el desinterés por ocultar que se trataba de la copia de un impreso, como se derivaba de la mismísima portada, también es cierto que no se reprodujo el colofón, más por desinterés en su contenido, que por algún tipo de celo en disimular el origen del manuscrito. El cancionero C no es, por lo tanto, una versión ecléctica, como pretendió Bohigas (2000²: 71), sino una copia completa de una única fuente y, para este fin y en un contexto lejano a Valencia y Cataluña, los impresos se convertían en los autógrafos más fáciles de conseguir. Es esta la principal razón por la que se hizo esta copia de un impreso: por la distancia y consecuente dificultad de compra, y no necesariamente —aunque es una posibilidad— porque estuviese agotada la edición, como pretendió Pagès (1912-1914, I: 19), dando lugar a un *codex descriptus* confeccionado

26. No lo describen, sin embargo, Pere Bohigas (2000²), Robert Archer (1997) ni Vicenç Beltran (2006).

27. En cualquier caso, si fue así, como propone Ramírez i Molas, estamos hablando de otra copia completa de un cancionero de March —incluso de un impreso—, hoy perdida.

28. Tal vez Lilio Gregorio Giraldi, como propone Pagès: «En un curiós treball de crítica literaria imprès a Florença en 1551, l'italià Lilio Gregori Giraldi, de Ferrara, fa l'elogi de l'Auzias March, dient que 'els Espanyols el llegeixen amb la mateixa devoció que ls Italians el Petrarca'. Afegeix, que un jurisconsult espanyol de nom *Petrus Turro* (Pere Turró?) li havia executat una copia de les obres del poeta valencià [...]. Tot condueix a creure que aquesta copia ns ha sigut conservada en el manuscrit C» (1912-1914, I: 19).

en Italia incluso físicamente, como parece confirmar también su particular estructura codicológica.

LA RESTAURACIÓN PARCIAL DE LOS CANCIONEROS MANUSCRITOS A TRAVÉS DE LOS IMPRESOS

Hace ya unos años (Martos 2005b) acuñé el concepto de *restauración* del cancionero de Ausiàs March, entendido como la voluntad humanística de reconstruir su totalidad y su pureza, su originalidad. Este concepto es paralelo a la *vía filológica* de aproximación a este poeta durante el siglo XVI de que hablaba Eulàlia Duran (1997: 98-101). En ambos casos, el almirante de Nápoles y su círculo erudito eran la variable que definía tal cambio de perspectiva en relación al cancionero *a* —el impreso que incluía la traducción de Romaní de 1539—,²⁹ «un canvi d'orientació, aquesta vegada més aviat filològica a partir dels millors manuscrits coneguts, desestimant els més alterats. Interès, doncs, per l'obra ausiasmarquiana per ella mateixa» (Duran 1997: 99). Amadeu Pagès justifica el origen de esta revolución humanística en la aproximación a la obra de March, paradójica y precisamente, en su difusión a través del impreso *a*: «Aquesta publicació no va deixar de cridar l'atenció sobre ls manuscrits que restaven de les seves poesies. Se ls cercà amb diligència, no tant per llegir en un text menys alterat, sinó per tenir tota la seva obra de la qual Romaní no n'havia fet coneixer més que una part» (1912-1914, I: 137).

La restauración del cancionero marquiano debe ser entendida desde una triple perspectiva, bajo tres acepciones del término. El punto de partida es, sin duda, recopilar composiciones y completar, así, la colección dispersa de la poesía de Ausiàs March, como destaca Robert Archer: «Entre mecenes, editors i traductors, hi ha un esforç humanístic per aplegar tots els poemes que els manuscrits, més nombrosos que avui, atribueixen a Ausiàs March. I és així que van apareixent poemes que els còdexs més antics ara existents no recullen o versions diferents de poemes ja coneguts. Fins a l'edició de 1555, els testimonis del segle XVI continuen oferint novetats textuais» (1997: 28). Sin embargo, esto es, propiamente y tan sólo, una fase del proceso de restauración, consistente, más bien, en la *reconstrucción* del cancionero, en la cual tiene lugar también la ordenación de los materiales, que no es objeto de interés esencial para esta investigación. Hay otras dos fases más que tienen que ver estrictamente con el sentido más recto de la restauración. Por un lado, no es cierto —como algún investigador ha propuesto— que en los cancioneros de March del XVI sólo se produzca la recolección de poemas, sino que hay un verdadero proceso de colación de diferentes versiones y de selección de fragmentos o lecciones consideradas originales, cuyo punto máximo de virtuosismo o complejidad de tradiciones ilustra el cancionero *E*. Por otro lado, cuando se producen ausencias de poemas o de fragmentos de éstos a causa de un accidente físico, es habitual recurrir a los impresos como vía de restauración, no sólo por la mayor facilidad de copiar la letra de molde, sino más

29. El duc de Calàbria «potser a Andalusia, en aquest ferment cultural que s'hi provocà —i entro en la pura hipòtesi— concebé la idea de promocionar un poeta valencià local fent-lo traduir al castellà per ser acceptat com a poeta modern. La idea pogué tenir-la també més tard, quan acompanyava l'Emperador en els seus viatges, com feien també els poetes esmentats. El que sabem de cert és que encarregà la traducció a Baltasar de Romaní i d'ací en sortí la primera edició de quaranta-sis poemes ausiasmarquians per a introduir Marc i la seva mètrica al castellà» (Duran 1997: 98).

bien por la cantidad de ejemplares disponibles. De hecho, cuando los copistas tienen un ejemplar manuscrito a su disposición, no priman necesariamente la transcripción del impreso.

En estos tres aspectos basaré mi estudio sobre la restauración parcial de los cancioneros marquianos del XVI, a través del cual ilustraré técnicas de utilización de impresos como autógrafos de nuevos manuscritos, que no se alejan necesariamente de los usos habituales de otras fuentes. Es importante, sin embargo, no dejarnos cautivar por el carácter manuscrito de los cancioneros a la hora de establecer la genealogía de variantes y de primar unas a las otras en una edición crítica, porque algunas de ellas son posteriores y dependientes de las ediciones. Para este fin, el carácter parcial de este proceso restaurador es, incluso, más interesante que la copia completa de cancioneros, porque sería un error intentar filiar en su totalidad un códice marquiano del siglo XVI a un único autógrafo, ni siquiera es prudente hacerlo con un único poema partiendo de apriorismos, si tenemos en cuenta la complejidad —o promiscuidad— de fuentes utilizadas por el copista de *E* para una misma composición.

El cancionero *D* ilustra bien cómo, tras la copia de un autógrafo completo —más allá de que éste fuera producto de un proceso recopilador previo—, se incluyen nuevos poemas provenientes de la revisión de otras fuentes,³⁰ dos de las cuales, sin el menor atisbo de duda, son, mediatizadas o no por una copia intermedia, las colecciones *B* y *G*. Este último cancionero, precisamente, es uno de los ejemplos más claros de reunión de diferentes tradiciones, algo que ocurre también en *D*.

He justificado en otro contexto (Martos en prensa a) la cercanía a la tradición del cancionero *H* del principal autógrafo de los materiales copiados *ex professo* para la confección del cancionero *G*, esto es, de *G*².³¹ Pagès indica, sin embargo, otras cuatro tradiciones añadidas a ésta: «Si deixen de banda *Ed*, segurament posteriors a *G*², y *D*, que també, com ja ho veurem aviat, no va ser compilat sinó després de *B* (1541), *AFG*¹*Ha* són les cinc fonts d'on deriva *G*², que devé [ser] així el segon text eclectic del nostre autor redactar al XVI.^{en} segle, entre 1539 y 1541» (Pagès 1912-1914, I: 137). Destaca para esta investigación, por lo tanto, que el impreso *a* se concibe como una de las fuentes de este manuscrito, una edición que sería «el primer text eclectic d'Auzias March que ha sigut constituït al XVI.^{en} segle» (Pagès 1912-1914, I: 136). Si tenemos en cuenta que, también según Pagès, la edición *a* deriva de *AFH*, hay, al menos, evidencia de dos fuentes comunes entre *G*² y *a* —los cancioneros *FH*—, que podrían provocar confusión en cuanto a la dependencia directa entre ambos testimonios, porque provendría, en realidad, de la fuente común de sus originales.

La complejidad entre la relación de *G*² y *a* ha dado lugar a un trabajo independiente (Martos en prensa c), al que remito para este tema. Ya Amadeu Pagès estableció una nómina de casos en que evidenciaba tal relación:

30. Deshechados, sin embargo, para la impresión, como he explicado anteriormente.

31. «*HG*² : *G*² sembla haver estat escrit, com ja-u demostrarem un xic més lluny, entre 1539 y 1541, es a dir, entre la publicació de *a* y la redacció de *B*. Si aquesta hipòtesi es fundada, hauria utilitzat *H* abans que *BDE* haguessin pogut fer-ho. Veus-aquí dos passatges en els quals la relació de *G*² amb *H* es visible : XV, 4 tant com no es preat *Fbc*: mas (mes *H*) tant com es preat *BDEG*²*HKde* : mes de quant es preat *a*; — LXXIX, 11 son forçats de sentir *BDFG*¹*bcde* : cascuns han a sentir *EG*²*H*» (Pagès 1912-1914, I: 133).

Entre aquests dos textos existeixen grans semblances que no poden ser degudes a l'atzar de cap manera. Ja sabem que les poesies CXIII, CXIV y CXV hi ofereixen exactament les mateixes llacunes, y, per altra part, les estrofes conservades no podrien provenir ni dels manuscrits *BDE* posteriors a *G*²*a*, ni, amb més raó, de les edicions *bcde*. A més, un cert nombre de tornades manquen tant en l'un com en l'altre, y les que *G*² conserva, quant *a* les suprimeix, p. ex. VIII, 41-44, són visiblement preses en les altres fonts que ja havem indicat. Encara més, la major part de les correccions de Romaní se retroben en *G*². Citem entre altres XXXIII, 36, XCIV, 96, XCV, 3, 9, 17, 34, 36, 40, 46, 48, 64, XCVI, 33, XCVII, 6, 8, CII, 93, 145, CV, 181-184 (Pagès 1912-1914, I: 137-138).

Cuando se preguntaba retóricamente «¿quin es dels dos textos, *G*² y *a*, el que va ser constituït primer y va servir de model a l'altre? Havem admès que *a* era una de les fonts de *G*². Lo contrari no es més versemblant?» (Pagès 1912-1914, I: 137), dejaba entrever lo lógico o *més versemblant* —por frecuente— de un cancionero como fuente para un impreso y no al revés, algo que justifica el proyecto de investigación en que se enmarca este monográfico. Digo que su interrogante era retórico porque responde en sentido contrario, concluyendo que «hi ha per aquí y per allà divergencies entre·ls dos textos que no s'explicarien pas si *a* hagués sigut imprès copiant *G*², y que són, al contrari, perfectament comprensibles si *G*² va ser compilat amb l'ajuda de *a* y d'alguns manuscrits anteriors» (Pagès 1912-1914, I: 138).

Las conclusiones de mi trabajo, sin embargo, niegan que *G*² copie de un impreso, en una línea parecida a lo ocurrido en cuanto a la relación entre *D* y *b*. Pagès mismo me da las premisas, pero no las tiene en cuenta para su justificación: es cierto que «*G*²*a* són estretament units» (1912-1914, I: 138) y también que «aquest parentiu es sobre tot real en quant toca a les poesies que no figuren en *AFG*¹*H*» (1912-1914, I: 138), pero no lo es que el impreso *a* sea, *sensu stricto*, la fuente de *G*². Lo que ha ocurrido es que, cuando se acaba de transcribir el antígrafo principal de *G*², cercano, como digo, a *H*, el responsable de este subcancionero —el copista *G*²*b* (Martos 2009)— revisa una nueva fuente y extrae de allí los poemas contenidos que faltan a su colección. Éstos son los que conforman la última sección de *G*²: las composiciones 96, 114, 94, 105 (vv. 161-192),³² 115, 113, 95 y 97. Si repasamos los datos proporcionados por Pagès, por un lado, los poemas que contenían lagunas coincidentes tanto en *G*² como en *a* eran el 113, 114 y 115; por el otro, advierte lecciones claramente concluyentes en las composiciones 33, 94, 95, 96, 97, 102 y en la sección de la 105 recogida en *G*². Si exceptuamos los poemas 33 (v. 36) y 102 (vv. 93 y 145), se trata de todas y cada una de las composiciones de esta última sección.³³ La lección del poema 33 bien podría

32. Correspondientes a las coplas 21, 22, 23 y 24, aunque desordenadas las dos primeras, en orden inverso.

33. Incluso aquellos pasajes religiosos señalados también pertenecen a esta última sección de *G*², que depende de la tradición de *a* claramente: «Remarquem, per ultim, que, no solament els passatges d'alusions religioses són omesos per *G*², quasi tant freqüentment com per *a*, sinó encara en alguns versos on Déu y el Paradís són nomenats han sigut modificats de la mateixa manera pel copista y per l'editor. Veus-en-aquí dos exemples: XCV, 31 *acaptiab* (*acceptien* A, *receptiab* E) *Deu que m pusques avisar ABDEFbcde* : *acaptiam grat* (*acaptia gracia a*) *que m puixques avisar G*²*a* (sembla que *G*² hagi sofert, en la seva llició, la influencia de A); — CV, 188 *e Paradís crech* (*crech manca en E*) *per fe y raho jutge BDEbcde* : *e lo dalla per fe y raho jutge G*²*a* » (Pagès 1912-1914, I: 138).

provenir de un antecedente común, probablemente derivado de H ,³⁴ mientras que el poema 102, sencillamente, no pertenece a G^2 sino a G^1 , subcancionero que entronca claramente con F y, tampoco lo olvidemos, es una de la tríada de tradiciones que combina el impreso a : AFH .

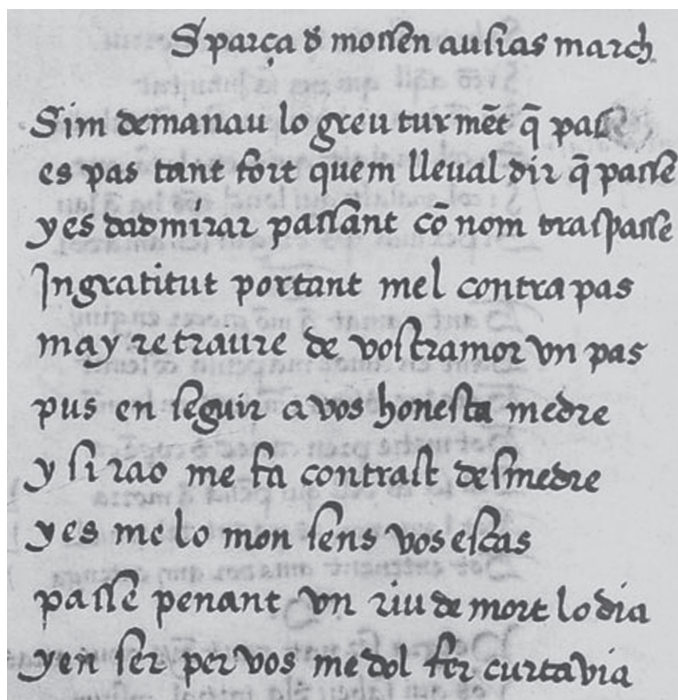
Esto explica la cita anterior de Pagès acerca del parentesco *real* —como él mismo matiza— entre G^2 y a en los casos de las poesías que faltan en el resto de fuentes o, en otras palabras, que están ausentes del antígrafo de G^1 , del principal de G^2 y de G^3 y, por lo tanto, del cancionero G . Tras reunir los cuadernos de G^1 y G^3 , y copiar el antígrafo principal de G^2 , se revisa un nuevo original y de él se extraen los poemas que faltan en la colección. Esto es un buen ejemplo del proceso de restauración del cancionero de March en el siglo XVI, en cuanto a la recopilación de poemas, pero no se trata, como pensaba Pagès, de la copia de materiales impresos, sino de un antígrafo que es fuente común y directa de G^2 y de a , como se deriva, entre otros aspectos, de la ausencia de una *tornada* en el impreso que sí que se encuentra en G^2 (Martos en prensa c).

Este proceso de revisión de cancioneros para recopilar poemas que falten a una nueva colección de la poesía de March, no siempre aporta tantos resultados como en G^2 , sino que, en ocasiones, se limita a un único poema. Éste es el caso del cancionero K al final del cual (f. 144^v) se transcribe la composición 86, que tantas dudas ha causado sobre la autoría marquiiana,³⁵ entre otros aspectos por su escasa transmisión textual. Se encuentra tan al final de K , que aparece incluso a continuación de la tabla (ff. 142^r-144^r), en la que no se incluye tampoco su *incipit*, a pesar de ser de letra diferente a la del copista del cancionero.³⁶

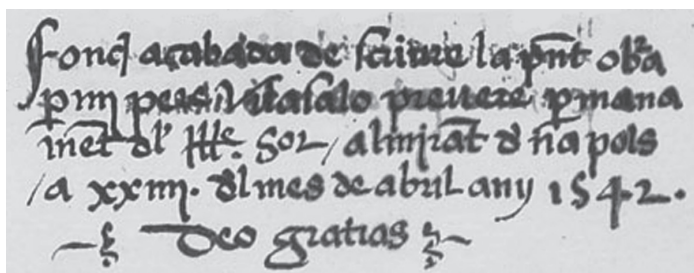
34. H y a , de hecho, leen en común en bastantes ocasiones y parece evidente que el impreso entronca con la tradición del cancionero manuscrito, a pesar de que, según Pagès, «no havem anotat més que un sol exemple autentic d'aquesta relació XV, 20 *qui es ple BDEFG²bcde* : *qui's tot ple H* : *qu'es tot ple a*. Però hi han altres lliçons comunes a H y a altres manuscrits que l'editor de 1539 va prendre directament de H , perquè aquests manuscrits varen ser executats després d'aquesta data. És així que, G^2 sent posterior a a per raons que exposarem aviat, podem suposar que la lliçó comuna ha passat directament de H a a , p. ex. XCIV, 120 *e de grat contra ABDEFG¹Kbcde* : *e de grat contres G²Ha*» (Pagès 1912-1914, I: 132).

35. Joan Ferraté (1994: 426), de hecho, relega esta composición, junto a la 101 y la 128 al apartado de poesías atribuidas.

36. «È anche altamente significativo, da un punto di vista codicologico, il fatto che una seconda mano abbia aggiunto i versi dimenticati da Vilasalo nell'indice dei primi versi, ovvero *Taula de totes les obres que són en lo present llibre* contenuta nei ff. 142-144, e che, nonostante questo aggiornamento, non ci sia traccia del primo verso di 86» (Sánchez Parent 2003: 471).

Cancionero K, f. 144^v (Biblioteca de Catalunya, Ms. 2025)

La presencia de esta esparza de diez versos en el código *K* da lugar a una presunta incoherencia en cuanto a la anterioridad que Pagès confiere a este cancionero respecto de la recopilación *D*, del que parte toda la tradición conservada de este poema, que Xabier Sánchez Parent resuelve concluyendo, con datos paleográficos que lo avalan, «che la lirica numero 86 del repertorio di Ausiàs Marc non fu mai copiata da Pere Vilasaló nel manoscritto *K* [...], bensì da una seconda mano. E anche se l'aspetto di entrambe le scritture è simile (tutte e due seguono il modello di quella umanistica cinquecentesca regionale), non poche ragioni paleografiche e codicologiche ne evidenziano la diversa appartenenza» (2003: 471), y cataloga a continuación tales razones. Al análisis paleográfico, que es suficiente por sí mismo, se yuxtapone un dato codicológico que, sólo añadido a éste, confirma la hipótesis defendida, ya que no sólo se transcribe después de la tabla final de contenidos, sino tras el colofón del f. 141^r, «nel quale lo stesso Vilasaló ci aveva garantito la conclusione del suo lavoro» (Sánchez Parent 2003: 471-472):



Cancionero K, f. 141^v (Biblioteca de Catalunya, Ms. 2025)
 [Fonc acabada de scriure la present obr<a> per mj pere Vilasalo preuere
 per manament del Illustre Senyor / almirant de napols /
 a xxiiij del mes de abril any 1542. deo gratias]³⁷

La principal conclusió de Sánchez Parent es, sin duda, la atribució de la copia de este poema a una mano diferente y posterior a la transcripció del còdice por parte de Pere Vilasaló, lo que evidencia el peligro de considerar un cancionero en su totalidad a la hora de establecer un *stemma codicum*, algo que Pagès denunció y que, sin embargo, no tuvo cuidado de matizar en cuanto a la presencia de este poema en K. Esto evidencia la necesidad de discriminar las diferentes tradiciones de un cancionero, en general, y su dependencia de los textos impresos, en particular, en relación a lo cual determina Sánchez Parent que «il testo, come ha messo in evidenza la collazione, proviene sicuramente da qualcuna delle stampe» (2003: 472). Sería un claro ejemplo, por lo tanto, del mecanismo de transmisión que aquí ilustramos, concretado en la recopilación y copia de un único poema para completar una nueva colección. Se aduce que esta conclusión se deriva de la colación de los ocho testimonios que conservan el poema: C (f. 28^r), D (f. 59^r), E (f. 78^v), K (f. 144^v), b (f. 15^v), c (f. 16^v), d (f. 139^v), e (f. 132^r). Como punto de partida, aportó la colación completa del poema 86 en los ocho cancioneros que lo transmiten, dado que no se presentaba como tal en el trabajo de Sánchez Parent:

1 greu CDKbcde : gran E | 1 turment DEKbcde : torment C | 1 pas DEKbcde : pass C | 2 tan CDbcde : tant EK | 2 lleual DEK : leual Cbc, lleua el d, lleuel e | 3 nom CDKbcde : no E | 3 trespassse CDEbcde : trespassse K | 4 ingratitude DEKbc : ingratitude Cde | 5 retraure DEKbcde : retrahure C | 6 puix CDbcde : puis E, pus K | 6 seguir CDEKbce : segui d | 7 y CDEKbc : e de | 7 raho CDEbcde : rao K | 8 present escas DEde : present scas Cde, escas K.

Efectivamente, las ediciones dependen del cancionero D, porque es el original de imprenta de b. Este impreso da lugar a c, que, en gran medida, es una reproducción de b hecha por el mismo impresor, aunque en otro formato y con algunas modificaciones fundamentalmente ortográficas, más allá de la reunión en un listado de los *vocables scurs* anotados al margen en b, probablemente por una sencilla razón editorial: el doblado en octavo reduciría el espacio en los márgenes para introducir estas notas

37. Ésta es la transcripción del colofón y no, inexplicablemente, «l'orazione *fonc acabada de scriure per mi*» que propone Sánchez Parent (2003: 472), que, por otro lado, corrige a Pagès y Archer en cuanto a la fecha exacta del colofón: «il 24 aprile 1542 (e non più il 22 come pensava il Pagès, o il 23, como vorrebbe l'Archer!)» (2003: 469).

lingüísticas y se habría optado, así, por desplazarlos a continuación de la tabla inicial de obras. El impreso *d* utiliza como fuente principal las ediciones de Carles Amorós, mientras que *e* parte de *d*. Finalmente, el manuscrito *C* es, como hemos visto, copia fiel de la edición *c*, con una serie de variantes que el aparato crítico de este poema ya evidencia. En definitiva, cinco testimonios dependen de un mismo original, con variantes mínimas derivadas de errores de caja o tendencias ortográficas de cada impresor —o del copista de *C*—, de manera que nos quedan tres testimonios manuscritos por analizar: los cancioneros *D*, *E* y *K*.

Si tenemos en cuenta que el poema 86 se copia en el cancionero *K* con posterioridad al 24 de abril de 1542, la incertidumbre de esta adición permitiría concebir el cancionero *E* como una posible fuente —a pesar de ser catorce años posterior—, si no fuera por el error de *lectio facilior* del primer verso —*greu* CDKbcde : *gran* E—, que niega claramente esta posibilidad. Otra cosa sería plantearse cuál es el antígrafo de *E*, que bien podría ser *D* o alguna de las ediciones de Carles Amorós, pero en ningún caso *K* copiaría de *E*. Por otro lado, *K* contiene un error, probablemente generado durante su copia, que da lugar a que el verso 8 sea hipométrico: *present escas* DEde : *present scas* Cde, *escas* K. De esto, sabemos que *D* no copia *K*, pero tampoco se deriva necesariamente que sea al revés, ni, a pesar de la facilidad para ello, que *K* copie de alguna de las ediciones. De hecho, *D* y *K* podrían, incluso, provenir de un mismo antígrafo, porque recordemos que, como se deriva de la encuadernación, tanto estos testimonios como el cancionero *B* pertenecieron a Folch de Cardona. Es lógico pensar que *K* copie directamente de *D*, estando ambos en un mismo fondo.

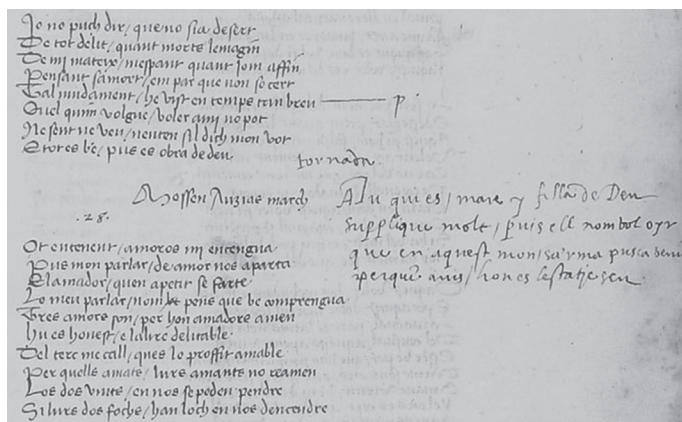
No se puede negar empíricamente, por la dificultad de establecer una filiación convincente ante la brevedad del poema y la escasez de variantes, que *K* no provenga de una de las ediciones que patrocinó el almirante de Nápoles, de las que sin duda poseería ejemplares que estarían en el mismo fondo bibliográfico, aunque, ¿para qué querría añadir Folch de Cardona a un manuscrito de su propiedad un poema ya incorporado a las ediciones? Dudo mucho de esta conclusión y me inclino a que, efectivamente, el poema se incorporó a *K* con posterioridad a su cierre en la fecha del colofón, pero creo que fue con anterioridad a la impresión de *b* el 22 de diciembre de 1543. En ese caso, bien provendría, efectivamente, de *D* o, tal vez y así lo creo, de una fuente común cercana a Folch de Cardona o a su círculo, que se copió en *D* y *K* paralelamente, porque no se sustenta que el mecenas de las ediciones copie de ellas un poema que falta en un cancionero de su propiedad compilado en un estadio previo a los impresos, durante el complicado proceso de restauración del cancionero de March que él mismo había patrocinado. Además, ¿por qué se habría copiado sólo esta composición en *K*, si en *D* o en las ediciones había muchas otras que no se recogen en el cancionero de Vilasaló? La respuesta es sencilla: porque quien transcribió el poema 86 en *K* fue quien encontró este antígrafo, en un espacio cercano a Folch de Cardona, antes de confeccionarse *D* tal y como lo conocemos hoy en día; por su interés, lo hizo llegar, mediatizado o no a través de una copia, al responsable del antígrafo principal de *D*, cuyo carácter recopilador previo ya nos indica que debía de tener relación con la empresa del almirante de Nápoles. Incluso, la confección del primer antígrafo de *D* podría haberse concebido a partir de la aparición de nuevos testimonios, como los materiales encontrados que habrían contenido seguidos los poemas 85 y 86 —y de

ahí su ordenación actual—, algo que se podría deducir de la posición de estas composiciones hacia el inicio de *D*. En cualquier caso, todo esto ocurrió en muy poco tiempo, porque, si en abril de 1542 se acaba de copiar *K*, sustituyendo a *B* probablemente ante la insatisfacción del almirante de Nápoles por éste último cancionero, es lógico pensar que, en un principio, *K* pretendía ser la fuente para el proyecto de impresión de los textos de March por parte del almirante de Nápoles, que se materializó un año y medio después. Sin embargo, la aparición de este antígrafo, con nuevos poemas —al menos el 86—, podría haber sido el origen de una tercera recopilación, destinada, finalmente, a ser la principal fuente para la imprenta.

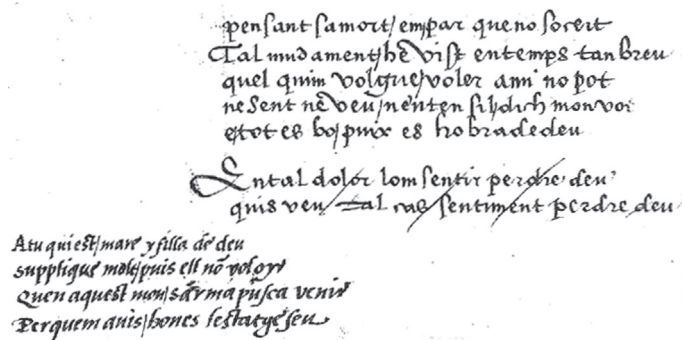
El proceso de restauración del cancionero de March no se centra, exclusivamente, en la recopilación estricta de las poesías de éste, con carácter acumulativo, sino que también se genera una necesidad de revisión de todos y cada uno de los poemas, a partir del cotejo con diferentes fuentes. En esta empresa, cobran principal protagonismo los lectores de los cancioneros, cuyo interés se ha relativizado en los estudios codicológicos marquianos. Sin embargo, he demostrado recientemente (Martos 2009) que buena parte de las notas de lectura —si no todas— que aparecen en el cancionero *G* de March no son casuales acercamientos posteriores al códice, sino que forman parte de su proceso de construcción, de revisión de variantes a partir de los diferentes materiales de que disponen sus compiladores, tras haber elegido uno de ellos como testimonio base —en un sentido laxo del término ecdótico. A partir de aquí, se evoluciona a los mecanismos que unos años después utiliza el compilador de *E*, que entrelaza fuentes a través de una colación y selección de testimonios, en unas tareas de base humanística que caracteriza la vía filológica de acercamiento a March. En ese intervalo de tiempo o poco después, se anotan otros manuscritos, bien durante su proceso de compilación, bien en lecturas cercanas que tienen como objeto este mismo fin: la depuración de los versos de Ausiàs March, a través de la selección de sus mejores variantes. Esta revisión de las intervenciones posteriores a la copia en los cancioneros de March está pendiente de investigación en la mayoría de los manuscritos e, incluso, en los diferentes ejemplares de sus impresos. Se trata, sin duda y en la mayoría de los casos, de un estadio de la transmisión de March y no sólo de su recepción, por lo que queda pendiente tal investigación para conocer una vertiente fundamental del proceso de restauración del cancionero de Ausiàs March.

En estas revisiones internas de los poemas a través del cotejo con otras fuentes, no sólo se recopilan variantes breves, sino también versos, estrofas completas o alguna *tornada* ausente de la tradición copiada. Éste es el caso de lo ocurrido en el *codex descriptus I*, que, efectivamente, comparte con *A* la ausencia de *tornada* de la composición 93. Sin embargo, algún lector de *I* la copia al margen a partir de otra fuente en el folio actual 51^r —el antiguo f. 64^r—.³⁸

38. Hay tres foliaciones: una cortada en la mayoría de folios en números romanos, otra en numeración arábica todavía a tinta y una última en grafito, que cancela la anterior con una ralla, ya que era previa a la pérdida de folios. Esta última se adecua a la realidad de folios conservados.

Cancionero I, f. 51^r (Biblioteca de Catalunya, Ms. 10)

Aunque el poema 93 se transmite hasta en quince cancioneros, siete de ellos no recogen los versos 97-100 correspondientes a la *tornada* (ADFHKNa), seis sí que lo hacen (BEbcde) y dos copian testimonios que no la contienen, aunque la introducen posteriormente (DI). Efectivamente, no es sólo *I* el único testimonio que transcribe en un segundo momento y obra de una mano diferente estos versos finales del poema 93, sino que también encontramos algo parecido en *D*:

Cancionero D, f. 65^r (Biblioteca Nacional, Madrid, Ms. 2985)

La principal peculiaridad de este cancionero respecto a la conclusión del poema 93 es, como podemos ver, la copia y cancelación de dos versos en función de *endreça*, que no aparecen en ningún otro testimonio de March: *En tal dolor lom sentir perdre deu / quis veu tal cas sentiment perdre deu*. No se trata de ningún error de copia, ni estos versos pertenecen a cualquier otro poema de este autor, sino que, como se podría derivar de la rima, que enlaza con la última estrofa y que repite, incluso, la misma palabra, debían de tener la función de cerrar el poema en el antígrafo de *D*. La calidad de los versos es más que cuestionable, razón por la cual podría desatribuirse a March o, si fuera de él, la substituyó en algún momento por una *tornada*, la que conocemos por

BEbcde. En cualquier caso, esta falta de calidad también pudo generar su ausencia de los testimonios, por considerarse apócrifa en algún cancionero temprano o por pertenecer a alguna versión directamente marquiana en la que faltaba.

Si tenemos en cuenta que *B* y *E* son los únicos testimonios manuscritos conservados que transmiten esta *tornada*, además de *D* e *I*, y que uno de ellos no sólo es posterior a estos últimos, sino que presenta una lección singular claramente separativa —98 *Supplique molt* BD**I**bcde: *supplich quant pusch* E—, parece que debemos centrarnos en *B* para explicar el origen de la tradición textual de estos versos. Es bien conocido que se trata de un cancionero claramente caracterizado por la aparición de lecciones singulares y ésta no sería una excepción. Sabemos que *B* está en la base de las revisiones finales de *D*, como constata, al menos, la adición tardía de las composiciones 127 y 128. Ahora bien, en *B* hay un error, que *D* no contiene, aunque es cierto que es fácilmente corregible por el contexto: 98 *ella* B : *ell* D**I**Ebcde. Está por delimitar sistemáticamente los límites de la presencia de la tradición de *B* en *D*, directa o a través de su antígrafo o de una copia intermedia destinada a la versión definitiva que se conserva en la Bibliothèque Nationale (París), bajo la signatura Esp. 479. Sin embargo, me parece indudable que se utiliza directa o mediatamente en la revisión final de *D*, en función de estrategias de restauración consistentes en la recopilación de poemas no catalogados o en la revisión de los ya copiados, como en este caso de la *tornada* del segundo *cant de mort*. A *B* remontan, por lo tanto, estos versos y desde *D* llegan a las ediciones. La lección singular en *E* podría provenir de su antígrafo hoy desconocido o haberse generado *ope ingenii*, aunque no lo creo en este caso. Queda delimitar, por lo tanto, la procedencia de la *tornada* copiada en *I*, la tradición o el testimonio concreto a partir del cual se revisan sus contenidos. Sabemos que no es *E* por la variante singular del verso 98 y no podemos descartar totalmente *B*, a pesar del error de este mismo verso, por su facilidad de corrección. Las otras variantes de *I* frente al resto de testimonios son mínimas: 97 *est* BDEbc : *es* Ide | 99 *quen* BDEbcde: *que* en I. Hay un dato que nos remite con bastante certeza a las ediciones y que nos habla del grado de fidelidad en la transcripción de esta *tornada* en *I*: se introduce el apóstrofo en la lección *sa'rma* del v. 99, que sigue claramente los usos tipográficos de los impresos de March. Así aparece en *bcd*, frente a *s'arma* de *e*. Las variantes gráficas o fonéticas son pocas entre los impresos y el manuscrito *I*: 97 *est* bc : *es* Ide | 98 *supplique* bcI: *suplique* de | 98 *puis* bcI: *puix* e | 98 *oyr* bcI: *hoir* de. A pesar de la insignificancia de las variantes, los tres ejemplos del verso 98 remiten gráficamente a las ediciones de Carles Amorós, que se imponen cuantitativamente a la coincidencia de la lección *es* del verso 97 con *de*. Con el impreso de Bornat de 1560 presenta otras divergencias gráficas, pero no se puede descartar totalmente la copia a partir de *d*. En cualquier caso, la fuente es un impreso y se trata de un ejemplo más de las ediciones como antígrafo de un manuscrito de Ausiàs March.

El cancionero *I*, precisamente, presenta una peculiaridad relacionada con el proceso de revisión y cotejo de diferentes testimonios marquianos. Ya Amadeu Pagès (1912-1914, I: 45-46) advirtió que tanto *A* como *I* numeraban los poemas de Ausiàs correlativamente y esto se pudo haber producido en dos momentos de la historia de estos códices, si es cierto que la numeración es de épocas diferentes.³⁹ Podría ser que,

39. «A més, dubto que aquesta numeració sigui de la mateixa època; malgrat les dificultats de no poder comparar-les si no és mitjançant el microfilm, la mà que numerà *I* és força més angulosa i de característiques

en el proceso de reunión de los poemas de March de *A* en una única sección de *I*, se revisara el antígrafo y se catalogaran las poesías de este autor. Sin embargo,

A *K*, on l'obra de March havia estat reunida en una sola secció, aquesta operació no té sentit; en tot cas, s'hauria procedit a numerar totes les obres correlativament, i aquesta, és clar, no era la seva intenció: què podia pretendre, doncs, l'executor de la numeració de *K*? Probablement, volia establir la correspondència entre les obres de March i les de *J* i això ens indicaria (altra vegada) que, en aquest moment, els dos manuscrits estaven encara molt a prop l'un de l'altre, potser fins i tot a la mateixa biblioteca, en mans dels successors del mateix cercle que els havia creat (Beltran 2006: 143-144).

Propone Beltran, por lo tanto, que esta numeración de *A* se copió en un segundo momento en *I*, en un nuevo cotejo de ambos cancioneros por algún lector del XVI. Sea como fuera, aquello que me interesa para los objetivos de este trabajo es el ejemplo de revisión de un cancionero y numeración de los poemas de March para la confección de uno nuevo o el acaramiento posterior de dos testimonios completos que parece ilustrar la transcripción de la numeración de *A*. La ordenación y distribución en formas de *D* es otra modalidad de este proceso de revisión. Pero encontramos un ejemplo más que ilustra con mayor claridad la revisión de un cancionero completo a partir de otro y la numeración de sus poemas: hasta ahora han pasado desapercibidas la anotación numérica al inicio de buena parte de los poemas de March en el cancionero *G*. El hecho de que fueran en grafito, podría remitir a una actuación más o menos reciente, ya de los siglos XVIII o XIX. El listado de estas anotaciones es el siguiente, al que aportó también, para su identificación, el *incipit* de los poemas, el número de orden de éstos en la edición de Pagès y los folios en que se recogen:

| Orden | Folios | Incipit | Notas |
|-------|-------------|--|------------|
| | ff. Ir-IIIv | [Tabla] | |
| 1 | f. 1r-1v | Axi com çell quin lo somnis delita | |
| 2 | ff. 2r-2v | Pren men axi com a patro quen platja | |
| 3 | f. 3r | Alt eamor, dongran desig sengendra | |
| 6 | ff. 3v-4r | Molt he tardat endescobrir ma falta | |
| 7 | ff. 4v-5v | Si com ryctat no porta bens ab sj | c. 28 |
| 8 | ff. 6r-6v | Ja tots moscants me plau metren oblit | c. 61 |
| 9 | ff. 7r-7v | Amor se dol com breument yo no muyr | c. 44 |
| 10 | ff. 8r-8v | Si com hun rey sennor detres ciutats | c. 9 Varia |
| 101 | ff. 9r-10r | Lo vizcahi ques troba en alemanya | c. 4 |
| 74 | ff. 10r-10v | Sicomals vents es donada la nau | |
| 2 | ff. 11r-11v | Pren men ami axi com al patro quen plaja | |
| 8 | ff. 12r-12v | Ja tots moscants me plau metren oblit | |
| 11 | ff. 13r-13v | Quins tansegurs consells vas ensercant | c. 32 |
| 13 | ff. 14r-14v | Colguen les gents ab alegria festes | c. 25 |
| 12 | ff. 15r-15v | Ja no sper quesiamat | |
| 14 | ff. 16r-16v | Malventuros no deu sercar ventura | c. 33 |
| 15 | ff. 16v-17v | Si pres grans mals vnben seraguardat | c. 17 |
| 16 | ff. 18r-18v | Junt es lo temps que mon goig es complit | c. 69 |
| 17 | ff. 19r-20r | Si deu del cors la miarma sostrau | c. 35 |

encara molt medievals, i la que afegí la mateixa numeració a *K*, més arrodonida i amb corbes més suaus, em sembla d'entrar el segle XVI» (Beltran 2006: 143). Este autor utiliza la nomenclatura de Massó i Torrents (1913-1914 y 1932) para los cancioneros marquianos en su estudio de *J* y *K*, que se corresponden, respectivamente, a *A* e *I* en la tradición establecida por Pagès, que sí que utiliza para referirse a ellos en las descripciones finales de esta monografía.

| | | | |
|-----|---|---|---------------------------------------|
| 18 | ff. 20r-21r f. 22r Bernat Fenollar f. 22r Isabel Suaris f. 22v Bernat Fenollar f. 22v Bernat Fenollar | Ffantasiant amor ami descobre Per aquel senyor que vsant de humanitat Esperiença mafferma en lo juhi Ab aquella furia que de molta voluntat Lo suar guarex la febra | c. 21 |
| 94 | ff. 23r-24v | Dos volers son que natura segueixen | |
| 98 | ff. 25r-26r | Per lo camj de mort e cerquat vida | c. 84 |
| 99 | ff. 26v-28r | Aquesta es perdurable dolor | c. 87 |
| 92 | ff. 28r-32r | Aquelles mans que james perdonaren | C ^t 1 ^r de Mort |
| 67 | ff. 32v-33r | Ja de amor thebeu james yo sia | c. 8 |
| 61 | ff. 33v-34r | O fort dolor yot prech que mj perdons | c. 80 |
| 62 | ff. 34r-35r | Quim mostrara la Fortuna loar | c. 31 |
| 91 | ff. 35v-36v | En aquell temps senti damor delit | c. 51 |
| 65 | ff. 37r-37r | No so guosat en demanar merçe | c. 74 |
| 105 | ff. 38r-41r | Puix que sens tu algu atu no basta | c. spiritual |
| 30 | ff. 41r-42r | Vengut es temps que sera conegut | |
| 37 | ff. 42v-43r | La mia por dalguna causa mou | c. 12 |
| 40 | ff. 43v-44r | Cell qui daltruy reb enuig e plaer | c. 34 |
| 41 | ff. 44r-45r | Volgra ser nat cent anys o pus atras | c. 6 M ^l |
| 42 | ff. 45r-46r | Vos quj sabeu dela tortral costum | c. 50 |
| 43 | ff. 46r-47r | Coratge meu a prendresforç molt tart | c. 68 |
| 44 | ff. 47r-47v | Tot metge pren carrech de consciença | c. 19 |
| 46 | ff. 47v-48v | Veles events han mos desigs complir | c. 43 |
| 54 | ff. 49r-49v | Qui sino foll demana sim enyor | c. 29 |
| 55 | ff. 49v-50v | Per molt amar ma vida es en dupte | c. 38 |
| 56 | ff. 50v-51v | Ma voluntat amant vos se contenta | c. 70 |
| 57 | ff. 51v-52r | Por de pijor a molts fa pendre mort | c. 7 M ^l |
| 58 | ff. 52v-53r | Si com lom rich qui per son fill treballa | c. 39 |
| 59 | ff. 53r-54r | Si col malalt quel metge lo fa cert | c. 86 |
| 60 | ff. 54r-55r | Mes voluntats en gran part discordans | c. 82 |
| 66 | ff. 55r-55v | Algu no pot haver en si poder | c. 3 |
| 68 | ff. 55v-56r | Nom pren axi com al petit vaylet | c. 10 |
| 73 | ff. 56r-57r | No pens algu que mallarch en paraules | c. 18 |
| 5 | ff. 57r-58r | Tant eamat que mon grosser enginy | c. 15 |
| 6 | ff. 58r-59r | Molt etardat en descobrir ma falta | c. 53 |
| 4 | ff. 59r-60r | Axi com çell qui desiga vianda | c. 2 |
| 100 | ff. 60r-65r | Entre amor so posat e fortuna | c. 13 M ^l |
| 102 | ff. 65r-69v | Qual seraquell qui fora simatex | c. 73 |
| 104 | ff. 70r-75v | Qui de per si ne per Deu virtuts vsa | c. 10 M ^l |
| 106 | ff. 76r-86r | Lo tot es poch ço per que treballam | c. 11 M ^l |
| 87 | ff. 86r-89r | Aquellamor hon Venus ha sa regna | |
| 25 | ff. 89r-89v | Nom fall recort del temps tan delitos | |
| 32 | ff. 89v-90v | Lome pel mon no muntau gran valer | |
| 27 | f. 90v | Jo contrafas nau en golf perillan | |
| 36 | ff. 91r-91v | O mort qui es de molts mals medeçina | |
| 112 | ff. 92r-98v ff. 99r-99v | Cobrir no puch la dolor quim turmenta [En blanco] | c. 8 |
| 38 | ff. 100r-100v | Si be mostrau que mj no auorriu | c. 46 |
| 39 | ff. 101r-101v | Qui no es trist de mos dictats no cur | c. 1 ^r |

| | | | |
|----|-----------------|---|----------------------------------|
| 52 | ff. 101v-102v | Clamar nos deu quj mal cerqua yl troba | |
| 69 | ff. 102v-104r | Clar es a molts ea tots los amadors | c. 7 |
| 70 | ff. 104r-105v | Per que mes tolt poder deliberar | c. 76 |
| 74 | ff. 105v-106v | Als fats coman tot quant sera de mj | c. 83 |
| 71 | ff. 106v-108v | Quem ha calgut contemplar en amor | c. 54 |
| 76 | ff. 108v-109v | Hon es lo loch hon ma pensa repose | |
| 77 | ff. 109v-110r | No pot mostrar lo m<on> menys piatat | c. 52 |
| 78 | ff. 110r-111r | No guart auant ne remembrel passat | c. 58 |
| 79 | ff. 111r-112r | O vos mesqujns quj sots terra jaheu | c. 72 |
| 80 | f. 112r | Tot laurador es paguat del jornal | |
| 81 | f. 112v | Axí com çell quis veu prop de la mort | |
| 84 | ff. 112v-113v | Tant e amat que visch en desamar | c. 56 |
| 82 | f. 113v | Quant plau aDeu que la fusta peresca | |
| 83 | f. 114r | Si col malalt quj llonch temps ha que jau | |
| 64 | ff. 114r-114v | Lo temps es tal que tot anjmal brut | c. 65 |
| 47 | ff. 114v-115r | Bem marauell com layre nos altera | c. 62 |
| 41 | ff. 115v-116r | Ab vos me pot amor ben esmenar | c. 64 |
| 49 | ff. 116r-117r | A mal estrany la pena es estranya | c. 55 |
| 50 | ff. 117r-117v | Si com aquell quj per sanfinitat | c. 20 |
| 51 | ff. 118r-118v | Tal so com çell qui pensa que morra | c. 22 |
| 53 | ff. 118v-119v | Ab tal dolor com lespirit sarranqua | c. 68 |
| 63 | ff. 119v-120v | Quim tornara lo temps de ma dolor | c. 50 |
| 88 | ff. 121r-122r | Malament viu qui delit pert de viure | c. 79 |
| 89 | ff. 122v-123v | Ceruo ferit no desiga la font | c. 24 |
| 90 | ff. 123v-124v | Nos marauell algu per quem enyor | c. 49 |
| | ff. 124v-125v | Tant so deuot contemplant vostra vida | |
| | Anònim | | |
| | f. 126r | Per dar bon past ales penses diujnes | |
| | Pere Martines | | |
| | ff. 126v-128r | Segons consell de la diuina scola | |
| | Rocafort | | |
| | ff. 128r-128v | Arbitres gran leuar juhi | |
| | Francesc Ferrer | | |
| 19 | ff. 129r-129v | Hoiu hoiu tots los qui be amats | c. 27 |
| 20 | ff. 129v-130v | Alguns passats donarensi a mort | c. 36 |
| 21 | ff. 130v-131v | Tant en amor mapensa conssentit | c. 6 |
| 22 | ff. 131v-132v | Callen aquells qui damor anparlat | c. 42 |
| 23 | ff. 132v-133v | Leixant apart lestil dels trobadors | c. 11 |
| 24 | ff. 133v-134v | No sech lo temps mon penssament inmobile | c. 23 |
| 25 | ff. 134v-135v | Bem venrecort lo temps tan delitós | c. 64 |
| 26 | ff. 135v-137r | Yo crit lo be sin algun lloch lo se | c. 5 M ¹ |
| 27 | ff. 137r-137v | Sobres dolor matolt limaginar | c. 40 |
| 28 | ff. 137v-138r | Lo jorn apor deperdre sa claror | |
| 29 | f. 138r | Si com lo taur sen va fuit per desert | c. 2 M ¹ |
| 31 | ff. 138v-139r | Molts homens oig clamarse de Fortuna | c. 4 M ¹ |
| 32 | ff. 139v-140r | Pujar no pot algu en molt valer | c. 3 M ¹ |
| 33 | ff. 140v-141r | Sens lo desig decosa desonesta | c. 14 |
| 34 | ff. 141v-142r | Tots los desigs es campats en lo mon | c. 16 |
| 35 | ff. 142v-143r | Sia cascu per ben hoir atent | c. 85 |
| 45 | ff. 143v-145r | Los ignorants Amor esos exemples | c. 41 |
| 72 | ff. 145v-146r | Pahor nom sent que sobresllaus me vença | c. 1 ^a M ¹ |
| 75 | ff. 146v-148r | Qui es aquell qui en amor contemple | |
| 76 | ff. 148v-149r | Hon es lo lloch on ma pensa repose | c. 57 |

| | | | |
|-----|---------------|--|-----------|
| 79 | ff. 149v-150r | O vos mesquins qui sots terra jaeu | c. 72 |
| 85 | ff. 150v-151v | Lexe la sort lo seu variat torn | c. 45 |
| 87 | ff. 152r-160v | Tot entenent amador mi entenga | c. 92 |
| 96 | ff. 161r-161v | Lagran dolor que llengua no pot dir | 7 Mort |
| 114 | ff. 162r-162v | Mon mal no es tant com en altre vench | |
| 22 | f. 163r | Puix mon affany es entre tots primer | |
| 94 | ff. 163r-165v | Puix me trob sol en amor a mi sembla | 4 Mort |
| 105 | ff. 165v-166r | Prech te Sennor quem faces incenssible | |
| 115 | f. 166v | Puix me penit senyal es cert quebaste | c. 81 |
| 113 | f. 166v | Dels fets la fi la mort los determina | |
| 95 | ff. 167r-168r | Queval delit puis no esconegut | |
| 97 | ff. 168v-169v | Si per null temps creguí ser amador | c. 6 Mort |
| | ff. 170r-174v | [En blanco] | |

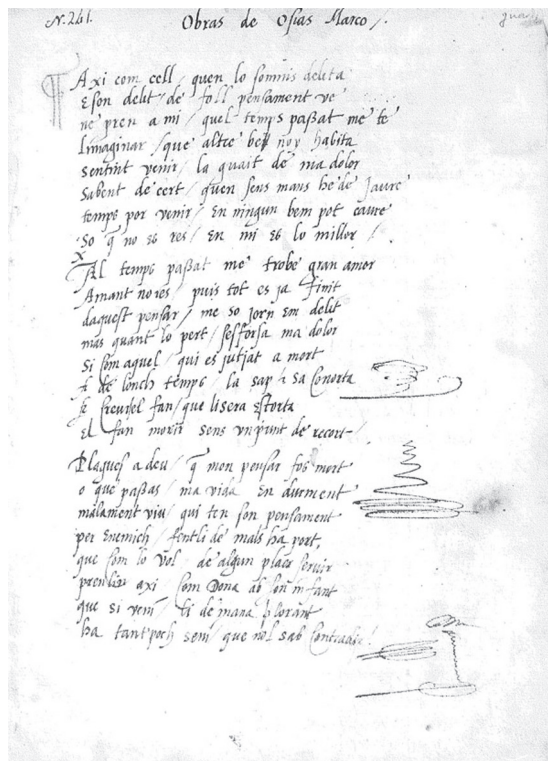
La mayoría de los poemas de March que no contienen estas referencias están duplicados o mutilados. Estas notas suelen consistir casi siempre en una *c* seguida de un número, pero hay tipos de tres anotaciones más: *c. 1^a M^l*, *c. 6 Mort* o *c. spiritual*. La misteriosa *c* significa, por lo tanto, ‘cant’ y remite al orden de estos poemas en un cancionero previo. Aquellos textos que no tienen otra especificación, se considera pertenecientes a la sección de *varia*, como llega a indicar el poema 10: *c. 9 Varia*. Si tenemos en cuenta las referencias a los *cants de mort* y al *cant espiritual*, la referencia *c. 1^a M^l* se interpreta fácilmente como ‘primer cant moral’. La clasificación de las poesías de Ausiàs en cantos de amor, morales, de muerte y espiritual remite indudablemente a sus cancioneros impresos. El referente es, sin duda, una de las dos últimas ediciones del siglo XVI, el impreso *d* o el *e*. Esto es así porque, a pesar de que el orden de la sección de *varia* o *cants d’amor* es idéntico en las ediciones *bcde* y a él se refieren estas notas,⁴⁰ los impresos *b* y *c* abandonan la sección de *cantica spiritual* de la edición *a*, recuperada en *d* y *e*, aunque ya sólo incluyendo la composición 105 —a diferencia de *a*—, como ocurre en esta numeración del cancionero *G*. Se trata, en definitiva, de un manuscrito revisado a partir de un impreso, aunque en época incierta, que, sin embargo, apunta al trabajo de un erudito ilustrado o de otro ya del siglo XIX.

El concepto de restauración llega a adquirir un sentido denotativamente físico, empírico, por la pérdida accidental de folios o secciones de éstos que afectan al texto de algunas poesías de March. Lo más habitual suele ser la desaparición de hojas completas, muchas veces iniciales, como ocurre en el cancionero *F*. A las 108 composiciones de Ausiàs que se han conservado de este cancionero copiadas por la mano original, hemos de añadir, al menos, otras dos: aunque «l’absència parcial o completa dels poemes I, XLI, XLII, XLIII, XCIII i C es deu a la pèrdua o arrencament de folis abans de l’actual foliació» (Archer 1997: 17), sólo dos de ellos —el 1 y el 42— fueron completamente eliminados.⁴¹ El último de estos textos debió de desaparecer por razones premeditadas, ante las dudas sobre su autoría de alguno de los poseedores del cancionero, ante la agresividad derivada del género del *maldit*; el primero de ellos, se

40. Por ejemplo, el poema 101 contiene anotada la referencia *c. 4* y se trata del cuarto poema que aparece en las ediciones *bcde*.

41. «En el seu estat original contenia segurament dos poemes més: l’I i el XLII, és a dir, un total de 110 poemes» (Archer 1997: 16).

debe muy probablemente a la pérdida del folio inicial, como ocurre con tantos códices. Ante esto, un poseedor del XVI decide restituir el poema proemial y lo copia en el folio de guarda del principio, a partir del texto catalán de la edición de Baltasar de Romaní: «és copiat de l'edició a per una segona mà» (Archer 1997: 16).



Cancionero F, f. guarda (Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, Ms. 2244)

Hay variantes claras que filian esta restauración del cancionero *F* con su fuente impresa, más allá de la ausencia de *tornada*. Se trata en todos los casos de lecciones singulares del impreso *a*, reproducidas en la copia de *F*:

- 7 *devenir* ABDEG²KLbcde : *dauenir* N, *per venir* a⁴²
- 10 *es tot* DG²bcde : *tot es* a⁴³
- 20 *denugs* BDEG²KNbcde : *denuiys* AL, *de mals* a
- 21 *e* ABDEG²KNbcde : *ans* L, *que a*
- 22 *lin pren* DEG²KNbcde : *li pren* ABL, *prenlin* a
- 29 *las* ABDEG²KLNbcde : *llanc* a

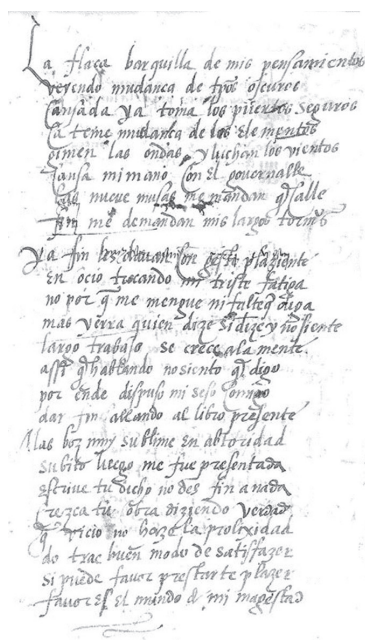
42. En este caso no se reproduce exactamente, ya que *F* castellaniza la preposición *per* como *por*, pero esto no niega la dependencia clara con el testimonio impreso.

43. Ésta es tan sólo una variante de ordenación, pero la catalogo también, dado que se suma a lo que ya es evidente a partir del resto de lecciones singulares.

Las divergencias entre los testimonios *a* y *F* son exclusivamente de carácter ortográfico y fonético, aunque es cierto que nos ayudan a trazar el perfil lingüístico del copista, que tiene interferencias claras con el castellano, transformando en *i* la *y* del dígrafo *ny*, traduciendo algunas soluciones o acercándolas a formas castellanas, introduciendo cambios morfológicos tanto en verbos como de género y número o, incluso, generando variantes que pierden su sentido:

1 *sommys a : somnis F* | 4 *be a : ben F* | 5 *la guayt a : la guait F* | 7 *per a : por F* | 8 *ques no res a : que no se res F* | 10 *puix a : puis F* | 13 *aquell a : aquel F* | 14 *llonch a : lonch F* | 18 *e a : o F* | 19 *te a : ten F* | 21 *dalgun plaher a : de algun plaer F* | 23 *veri a : veni F* | 24 *seny a : seni F* | 27 *aquells mals a : aqueles males F* | 27 *giten a : gitem F* | 30 *lafany a : la fani F* | 31 *plahent a : pla<h>ent F*.

El cancionero *F* es un códice que presenta otros puntos de conexión con la imprenta, a través de otras dos ediciones: una de Ausiàs March y la otra de Juan de Mena. Este cancionero es conocido en la tradición castellana como SA5 (Dutton 1990-1991) y se cataloga en ella porque, a continuación de las piezas de March, se copia una versión del *Laberinto de Fortuna* de Mena cercana a los testimonios BM2 y MM1, y en menor medida, a BM1, CO1 y SV2.⁴⁴ Para este trabajo, lo que más interesa de esta versión de las *Trescientas* es la adición de tres estrofas de mano diferente al final del texto canónico, coincidente con BC3, CO1, NH5, PN7 y las ediciones antiguas: «en SA5 las tres estrofas están transcritas por otra mano que el resto del texto. Con toda probabilidad fueron añadidas más tarde por alguien que las copió de una edición de Núñez» (Kerkhof 1995: 255, nota 2376).



Cancionero *F*, f. 206^v (Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, Ms. 2244)

44. Esto se deduce del estudio genealógico de variantes de Maxim Kerkhof (1995: 71-73).

Como se puede comprobar, la otra mano a la que se refería Maxim Kerkhof es la misma que copia el poema 1 de Ausiàs March, aunque el *ductus* es diferente y menos cuidado, como lo es también, en consecuencia, el momento de copia. Las ediciones de Núñez que el editor del *Laberinto de Fortuna* propone como fuente para estas tres estrofas son la de Sevilla de 1499 y la de Granada de 1505, pero es evidente que no se pueden usar estas fechas como un *terminus post quem* certero, porque este mismo copista y, muy probablemente, poseedor transcribió el poema proemial de March de un impreso de 1539. A pesar de que el *ductus* sea diferente, dudo de que se produjera tal actuación con mucha diferencia de años, tanta como habría entre 1505 y 1539, por lo que la transcripción tanto de las estrofas del *Laberinto* como del poema marquiano se debió de producir poco después de la *editio princeps* de Ausiàs.

De hecho, aún podríamos afinar más, a partir de otro dato: estos impresos no son los únicos que se utilizan en las revisiones del texto del cancionero F/SA5. Tenemos constancia, al menos, de que un lector de este códice lo comparó con otra edición de March diferente a la de 1539. En la tabla de obras, se anota junto al *incipit* de la composición 32 del poeta valenciano lo siguiente: *pujar no pot algu // en impresso*.

pujar no pot algu. // en impresso — *lome pel mon no muntan gran valer fo xxx*)

Cancionero F, f. 207^v (Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, Ms. 2244)

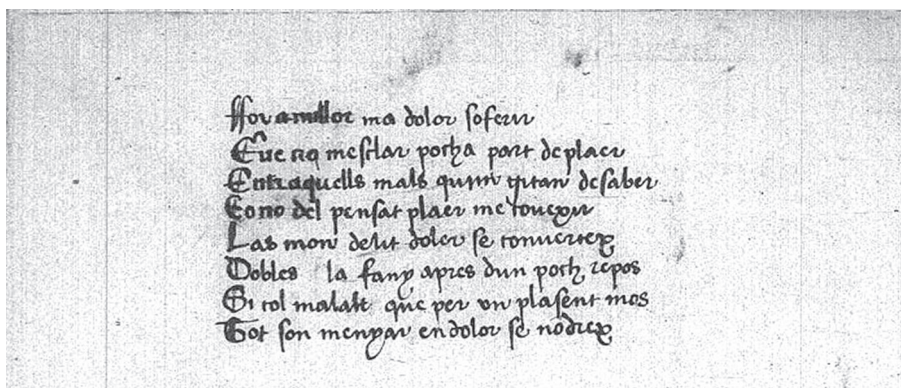
El significado de tal advertencia es claro y se deriva de una revisión del cancionero a partir de otro impreso, ya que el verso con que se inicia este poema de March presenta una variante completa: *lome pel mon no muntan gran valer* frente a *Pujar no pot algu en molt valer*, con variaciones menores en ambos casos según los testimonios. Se nos advierte en la nota de que, en un impreso, este poema comienza de manera diferente a como se transcribe en este manuscrito, de lo que se deduce el grado de minuciosidad en la revisión interna de los poemas, a diferencia de lo que ocurría en el cancionero G, a partir sólo del *incipit* (Martos 2009). Esta edición no podía ser la misma de la que se copia el poema 1, porque en ésta no se recoge la composición 32, a diferencia de los cancioneros impresos *bcde*, cualquiera de los cuales podría haber sido la fuente. En este mismo proceso de revisión debe contextualizarse la desatribución del poema 12 a March —que no pasó del cancionero D al impreso *b* y, con ello, tampoco a *cde*—, a través de la nota *no es de ausiàs march*:

Altra
No es de ausiàs march
 a no es per que s'amat
 Car mon uoler nous uen report
 Per mon efforte qu' nos tan fort
 Que dir queus am haia gosat
 Per uos me só mes en amar
 E mon hüll nom uol descobrir
 Molt menys ma lengua volen dir
 O quel gest no gosat mostrar

Cancionero F, f. 11^v (Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, Ms. 2244)

Dado el caudal poético recogido en *b* y en los impresos siguientes, dudo mucho de que el corrector se hubiese inclinado por escoger la antológica edición de 1539 como fuente para el poema 1. Tal vez y en consecuencia, habría que datar la copia de esta composición y de las coplas del final del *Laberinto* de Mena en este intervalo entre 1539 —y la posterioridad a esta fecha sí que es algo seguro— y fines de 1543, fecha en que sale a la luz la primera edición marquiana de Carles Amorós, o poco después, independientemente de que el copista de estas coplas y el revisor a partir de una edición posterior fueran o no una misma persona.

Finalmente, el cancionero *N* de Ausiàs March nos aporta otro ejemplo parcial de restauración física derivado de un accidente sufrido por el códice. Este testimonio fue salvado de algún incendio, aunque llegaron a prenderse algunos folios iniciales, por la parte superior. Se trata de los nueve primeros, a pesar de que sólo en el f. 1^o se produjo la pérdida de texto: «varies pagines varen ser cremades en part y després molt habilment reparades. Es axí que ls primers mots o les primeres silabes de l'estrofa amb que comença la pagina 2 han sigut reconstituïdes a no sabem quina epoca, probablement servint-se d'una edició» (Pagès 1912-1914, I: 52).



Cancionero *N*, f. 1^v (Hispanic Society of America, New York, Ms. 2281)

De la descripción de Pagès, destacan dos datos: por un lado, la restauración física del papel en época incierta, que, por otro lado, habría permitido copiar el texto de otra fuente, presuntamente impresa. La habilidad de la reparación del papel hace pensar en una época relativamente reciente, que considero que deberíamos poner en relación con el período en que lo poseyó Pedro Vindel —antes de venderlo a M. Hutington y, tal vez, con ese fin—, alrededor de 1903, aprovechando la reencuadración del códice. La propuesta de una edición como fuente no tiene mucho más fundamento que la lógica, avalada y avalando la frecuencia en que se recurre a los materiales impresos como vía de restauración, porque el fragmento reconstruido es muy pequeño y no genera prácticamente variantes.

Se trata del inicio de los versos 25-29 del poema 1: 25 *ffora millor* | 26 *Eue no m* | 27 *Entraqu* | 28 *Eo no* | 29 *L*.⁴⁵ De estas lecciones reconstruidas, destacaría, por un lado, la correspondiente al verso 27, que, efectivamente, parece entroncar con la tradición impresa derivada del cancionero D: *Entraquells* BDEnbcde : *Entre quells* AKL, *entre aquells* G²a. Sin embargo y por otro lado, además de que este dato es poco sólido como argumento, por lo limitado cuantitativa y cualitativamente, también encontramos variantes que difícilmente podrían provenir de la transcripción de un impreso, de letra tan clara y tan fácil de reproducir: el restaurador no reconoce las mayúsculas iniciales y hace signos más o menos ambiguos, ni tampoco lee bien la lección *com* del verso 28, que transcribe *Eo no*. Esto me lleva a pensar que lo ocurrido, en realidad, fue que el restaurador copió lo mismo que todavía se encontraba más o menos visible en el papel quemado y, ante la necesidad de reencuadernar el códice, decidió eliminar la precariedad de esas cenizas, rellenar el hueco con pasta de papel y reescribir lo que emergía entre la oscuridad del quemado. Cuando un papel se quema, si no lo hace completamente, deja huella de la escritura que tenía debajo y sólo ante la voluntad de recuperar lo que estaba escrito en él se podrían llegar a originar lecciones como las que se han copiado. No parece tanto una restauración con intereses filológicos, como codicológicos y la materialidad del cancionero ha primado ante la fidelidad de las palabras, que simplemente reproducen unas grafías parecidas a las eliminadas.

En definitiva, la facilidad para encontrar un cancionero impreso se ha impuesto en muchos casos como fuente para el cotejo y la restauración del cancionero de Ausiàs March, muchas veces intoxicando la tradición predominante de un testimonio. Se trata de un proceso tan habitual, que se ha propuesto como vía para explicar la relación entre algunos cancioneros o secciones de éstos, aunque no siempre se han aducido argumentos o, cuando se ha hecho, no son sistemáticos en algunas ocasiones. En cualquier caso, queda mucho por hacer para delimitar las relaciones entre los testimonios de March, que priman siempre los manuscritos y condenan la traición filológica de los impresores. En la introducción a su completísimo estudio y recopilación de variantes, Robert Archer advirtió del camino que quedaba por hacer, a pesar de lo aportado desde Pagès y de los riquísimos datos que seguían a sus palabras. En este camino, la relación de los manuscritos con fuentes impresas se ha tenido poco en cuenta y, aunque es cierto que no hay más que una copia completa de una edición y que ésta se justifica por la lejanía, también lo es que las interferencias aisladas de los impresos en la tradición manuscrita, precisamente por este carácter circunstancial, es relativamente frecuente y, a pesar de ello, estaba bastante desdibujada, tanto como lo están todavía algunas conexiones puntuales entre los manuscritos a través de intervenciones parciales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AUFERIL, Jaume (ed.) (1989), Francesc Ferrer, *Obra completa*, Barcelona, Editorial Barcino («Els Nostres Clàssics», B128).
 — (ed.) (2007), Antoni Vallmanya, *Poesies*, Barcelona, Fundació Noguera.

45. Transcribo sólo el fragmento restaurado, aunque la variante quede interrumpida. En la imagen, se puede apreciar el sombreado derivado del papel quemado, que enmarca la sección reconstruida.

- ARCHER, Robert (ed.) (1997), Ausiàs March, *Obra completa. Apèndix*, Barcelona, Barcanova.
- BELTRAN, Vicenç (2006), *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Castellón de la Plana-Barcelona, Fundació Germà Colón Domènech-Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Col·lecció Germà Colón d'Estudis Filològics», 3).
- BOHIGAS, Pere (ed.) (2000²), Ausiàs March, *Poesies*, edició revisada per Amadeu-J. Soberanas y Noemi Espinàs, Barcelona, Barcino («Els Nostres Clàssics, B19») [5 vols., Barcelona, Barcino, 1952-1959 («Els Nostres Clàssics, A71, A72, A73, A77, A86»)].
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2006), «Los inicios modernos en los estudios de cancionero», *Cancionero General*, 4, pp. 21-79.
- CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente (1916), *Catálogo de los manuscritos lemosines o de autores valencianos o que hacen relación a Valencia que se conservan en la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, Imprenta de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- CORONEL RAMOS, Marco Antonio (1997), *L'Ausiàs March llatí de l'humanista Vicente Mariner*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- DURAN, Eulàlia (1997), «La valoració renaixentista d'Ausiàs March», en *Homenatge a Arthur Terry*, 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 93-108 («Estudis de Llengua i Literatura Catalanes», 35).
- DUTTON, Brian (1990-1991), *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca («Biblioteca Española del Siglo XV»).
- ESCARTÍ, Vicent Josep (1997), *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March 1539*, 2 vols., Valencia, Bancaixa-Universitat de València-Generalitat Valenciana-Biblioteca Nacional.
- FERRATÉ, Joan (ed.) (1994), *Les poesies d'Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema [2^a edició corregida].
- GARZA MERINO, Sonia (2000), «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. Pablo Andrés y Sonia Garza, dir. Francisco Rico, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 65-95.
- KERKHOF, Maxim. P.A.M. (ed.) (1995), Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Castalia («Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica», 9).
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè (en premsa), «El cancionero D de Ausiàs March, ¿un original de imprenta?», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009)*.
- LLORET, Albert (2008), «La formazione di un canzoniere a stampa», *Ecdotica*, 5, pp. 103-125.
- MARTOS, Josep Lluís (1999), «El Còdex de Cambridge del Trinity College, R. 14. 17 (X²): descripció i estudi», en *Actes del VII Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, 2, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, pp. 443-460.
- (2003), «Cuadernos y génesis del Cancionero O¹ de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de Valencia Ms. 210)», en *Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena»*, ed. Jesús L. Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 129-142.

- MARTOS, Josep Lluís (2005a), «El *Còdex de Cambridge*, el *Cançoner de Maïans* y el *Jardinet d'orats* a través de la obra de Roís de Corella», en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, ed. Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, Londres, Queen Mary-University of London, pp. 113-140 («Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar», 43).
- (2005b), «La restauración de las obras de Ausiàs March: los cancioneros impresos del siglo XVI», en *I Canzonieri di Lucrezia*, ed. Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, Ferrara, Unipress, pp. 409-425.
- (2008), «Fechas para la datación del *Còdex de Cambridge*», *Crítica del Testo*, 9/3, pp. 87-108.
- (2009), «La duplicació de poemes en el cançoner G d'Ausiàs March», *Cancionero General*, 7, pp. 35-69.
- (en prensa a), «La transmissió textual del poema 87 en el cançoner G d'Ausiàs March», *Catalan Review*.
- (en prensa b), «La gènesi del cançoner G d'Ausiàs March: les mans dels copistes de G² i G⁴», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009)*.
- (en prensa c), «El cancionero G² de Ausiàs March y la edición de Baltasar de Romaní».
- (en prensa d), «La còpia decimonònica del cançoner H d'Ausiàs March», en *Homenatge a Albert G. Hauf*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (en prensa e), *Dos cancioneros escurialenses*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MASSÓ I TORRENTS, Jaume (1913-1914), «Bibliografia dels antichs poetes catalans», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 5, p. 2-276.
- MASSÓ I TORRENTS, Jaume (1932), *Repertori de l'antiga literatura catalana: la poesia*, 1, Barcelona, Editorial Alpha.
- MORENO, Manuel (en prensa), «Descripció codicològica MN2: CsXV II: 1. Ms. 2249, Biblioteca Nacional de Madrid».
- PAGÈS, Amadeu (ed.) (1912-1914), *Les obres d'Auzias March*, 2 vols., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- RAMÍREZ I MOLAS, Pere (1981), «Un manuscrit inèdit d'Ausiàs March», en *Homenatge a Josep M. Casacuberta*, 2, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 217-240 («Estudis de Llengua i Literatura Catalanes», 2).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1958), «Introducción» a *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Madrid, Real Academia Española, 1958, pp. 7-41.
- SÁNCHEZ PARENT, Xabier (2003), «La trasmissione della lirica numero 86 attribuita ad Ausiàs Marc», en *Momenti di cultura catalana in un millenio. Atti del VII Convegno dell'AISC (Napoli, 22-24 maggio 2000)*, 2, ed. Anna Maria Compagna, Alfonsina De Benedetto y Núria Puigdevall i Balafuy, Nápoles, Liguori Editore, pp. 465-474.
- TORRÓ, Jaume (2009), «El *Cançoner de Saragossa*», en *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, ed. Anna Alborni, Lola Badia y Lluís Cabré, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edendum-Publicacions URV, pp. 379-423.
- ZARCO CUEVAS, Julián (1932), *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses*, Madrid, Tipografía de Archivos.